

Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus

Christliches Kunstblatt
für Kirche, Schule und Haus.



Jahrgang 1902.

Begründet von C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld.

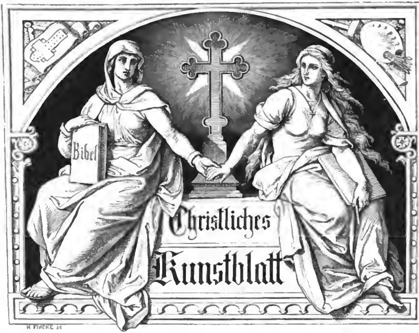
Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz**, und Dr. **M. Zucker**,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart. Oberbibliothekar in Erlangen.

Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.

Inhalts-Verzeichnis.

Januar 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. Nr. 1.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von
Dr. Johannes Merz, und Dr. M. Zucker,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart. Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Unsere Abbildung.

Die Darstellung des Gekreuzigten, die wir heute zum Beginn des neuen Jahrgangs im Sinn des alten „vexilla regis prodeunt" unseren Lesern vorführen, bildet den edlen Schmuck des Altars in der würdig und stattlich erneuerten Amanduskirche in Urach, über die wir hoffen, ein andermal ausführlicher berichten zu können.

Die liturgische Sitte der württembergischen Landeskirche kennt als Schmuck des mit einfacher Platte ohne Rückwand und Aufbau nach oben abschließenden Altars nur das Kruzifix. Dies sinnig und eindrucksvoll immer neu zu gestalten, ist ein tüchtiger Stuttgarter Künstler, Holzbildhauer Heinrich Berner*), eifrig bemüht. Seit Jahren hat man, Verständnis gewinnend für die Schätze alter

*) Adresse: Heusteigstraße 38 II.

deutscher Kunst, so manches edle Christusbild aus Staub und Moder, wohin es die Zeit der Aufklärung und Aufräumung im Kirchenbauwesen verbannt, wieder ans Licht und an den ihm gebührenden Platz im Gotteshaus zurückgebracht, damit an die guten Überlieferungen auch unserer evangelischen Kirche im 16. und 17. Jahrhundert anknüpfend — denn nicht bloß aus dem Mittelalter, sondern aus der genannten Zeit, in welcher Württemberg ein rein evangelisches Land war, stammen vielfach diese Schnitzbilder des Gekreuzigten. Da bedurfte es meist einer Erneuerung und Ergänzung, und an solcher Aufgabe hat Herr Berner sich vertiefen gelernt in diese höchste Aufgabe christlicher Kunst: den Herrn der Herrlichkeit als Lamm Gottes, die Sünden der Welt tragend, darzustellen. Mit Freudigkeit ist er sodann an die Aufgabe gegangen, in eigenen neuen Schöpfungen dieses unerschöpfliche Thema zu behandeln. Eine lange Reihe württembergischer Kirchen weist Kruzifixe seiner Hand auf, keines dem anderen ganz gleich, jedes neu entworfen, viele in neuer, jedesmal individueller Auffassung. Eins freilich haben sie alle gemein: die streng biblische, keusch-zurückhaltende Darstellung des Todesleidens Christi. Nicht der Ausdruck des Schmerzes steht dem Künstler im Vordergrund, sondern die Darstellung dessen, wie Christus das Leiden trägt. Besonders schön und tief kommt dies im Uracher Kruzifixus zur Darstellung. Nicht naturalistische Ausprägung der Todespein im Körper, nicht sentimentaler Schmerzausdruck im Angesicht ist die Signatur dieses Bildes, sondern es paßt darauf das: „Allzeit erfunden geduldig", es zeigt Christus als den Herrn, der sagen kann, auch vom Kreuz herab: „Meinen Frieden lasse ich euch!" — Die sinnvolle Gestaltung des Kreuzesholzes stammt von dem Erneuerer der Amanduskirche, Oberbaurat Dolmetsch in Stuttgart. Es ist aufgefaßt als das Holz des Lebens, das edle Früchte für uns trägt. Das Fußstück, zur gotischen Kirche stilistisch passend (auf einem weiteren, hier nicht mit abgebildeten Untersatz), zeigt zunächst in naturwahrer Darstellung die tote Schlange, der Er den Kopf zertreten, sodann zu beiden Seiten zwischen Disteln ornamental gehaltene Drachen, das Reich der Sünde bezeichnend mit den Mächten, die hier herrschen und den Früchten, die hier reifen. Diese Stücke sind in Bronce ausgeführt von Hoferzgießer Hugo Pelargus, modelliert von Bildhauer Karl Spindler, der auch die Schnitzerei des Kreuzes gefertigt hat. Vorn steht die Inschrift: „Es ist vollbracht!"; hinten: „Herr, gedenke an mich", dies Wort des Schächers zur Rechten als Ausdruck des Glaubens des Stifters des Kruzifixes ebenso wie der Gemeinde, die sich in der Amanduskirche versammelt.

Die Abmessungen des Körpers sind 62 cm, die des Kreuzes 1 m 54 cm. Als Material ist für beides Birnbaumholz verwendet, beim Kreuz schwarzgebeizt.

In Ludwig Richters „Lebenserinnerungen" findet sich eine Stelle aus seinem Tagebuch über einen Aufenthalt in Urach, wobei eine Predigt in der Amanduskirche ihn bei mannigfacher innerer Anfechtung mächtig tröstete. „Es ist nicht willkürliches Belieben des Heilands, ob er uns erhören und annehmen will oder nicht. Nein, es ist eine göttliche Notwendigkeit seines Wesens, Liebe und Erbarmen zu erweisen, uns zu suchen, uns entgegenzukommen." „O, welcher Trost ist das!" fügt Richter hinzu. Möchte etwas von dieser „gött-



Kruzifix in der Amanduskirche in Urach.

lichen Notwendigkeit" des Tragens, Duldens, Erbarmens den Besuchern der Uracher Amanduskirche auch aus diesem Kreuzbild entgegenleuchten: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein." J. M.

Ein Kapitel aus der Geschichte des künstlerischen Gewissens.

Stärker als man es gedacht, da doch der Lauf der Welt im Äußeren keine merkliche Änderung erfahren hat, ist das „Jahrhundertgefühl" in Deutschland insbesondere über alle gekommen, die mit der Kunstübung Fühlung haben. Wie hängt das zusammen? Wir erleben hier den Zusammenhang in persönlichem Empfinden, welcher als Problem Geschichtsphilosophie und Kulturgeschichte viel beschäftigt hat: den Zusammenhang zwischen allgemeiner Kultur und der Kunst.

Daß die Kunst der Ausdruck der jeweiligen Kultur sei, scheint der auf den ersten Blick einleuchtendste Ausdruck des von jedermann gefühlten Zusammenhanges. Aber gerade dieser Formulierung widersprechen die geschichtlichen Thatsachen aller Zeiten aufs schärfste, und wer das Kunstelend der siebenziger Jahre mit erlebte, wird zugeben, daß sie für das moderne Deutschland wenigstens schlechterdings nicht zutrifft. Sollte es am Ende gerade umgekehrt sein, und auch auf die Kunst das Wort Hegels von der Wissenschaft passen, daß die Eule der Minerva erst in der Dämmerung ihren Flug beginne? Es giebt Blütezeiten der Kunst, bei denen dies unbedingt zutrifft, bei welchen die Kunst ihre glänzendsten Blüten treibt, während dem Baum der Kultur bei Staat und Volk schon die Axt an die Wurzel gelegt ist. Aber das regelmäßige und innerlich notwendige Verhältnis ist dies doch offenbar nicht. Nein, die Geschichte unseres deutschen Volkes, die wir als selbstdurchlebte, im neuen Jahrhundert stehend, rückblickend überschauen, lehrt uns etwas anderes.

Wir sehen erst jetzt mit voller Klarheit, welchen gewaltigen Einschnitt das Jahr 1870 in der Geschichte unseres Volkes bedeutet. Nicht bloß beginnt von hier neu ein einheitliches und sich seiner Einheit bewußtes Schaffen und Leben des deutschen Volksgeistes, sondern auch die geistige „Umwelt" der nationalen Gegensätze wird eine andere: die französische Kulturwelt sinkt am deutschen Horizont hinab und die angelsächsische steigt, Aller Blicke auf sich ziehend, auf der anderen Seite empor. Vor einem Menschenalter war für Süddeutschland Paris noch schlechterdings die Hauptstadt und künstlerische hohe Schule, dort suchte der junge Künstler seine Ausbildung, von dort her kam nicht bloß alles, was heute Kunstgewerbe heißt, sondern auch Muster und Vorbild für die Sammlungen, die technischen und die Kunstschulen wußte man nirgends anders als dort zu finden. Heutzutage sind es Namen wie Morris und Ruskin, die „führend" in der Kunstlitteratur auftauchen. Ja, die nationalen Gegensätze, die vorher auf dem Boden Europas spielten, haben sich jetzt zu Massengegensätzen entwickelt, die die Welt umfassen. Wir sind uns bewußt geworden, daß Deutschland nicht mehr dem doch verhältnismäßig kleinen fran-

zösischen Kulturkreis gegenübersteht, sondern der Eroberung der halben Erdoberfläche durch die gewaltige „angelsächsische Völkerwanderung", die das 19. Jahrhundert ausfüllt. Diese Erkenntnis durchlebt die deutsche Volksseele gefühlsmäßig in der Nervosität, die sie angesichts des südafrikanischen Krieges durchzittert. Und nun bedenke man, daß jetzt gerade dreißig Jahre — ein Menschenalter! — seit 1870 vergangen sind. Die künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart stellen sich in diesem Zusammenhang als nicht zufällig dar, es läßt sich daran vielmehr das Gesetz des Zusammenhangs zwischen allgemeiner Kultur und Kunst erkennen: diejenige Generation, die ihre entscheidenden Eindrücke auf dem Boden und unter dem Einfluß der „neuen Kultur" empfangen hat, empfindet den Drang, dieselben in einer „neuen Kunst" auszuleben, sie stellt die „Blüte" des „Völkerfrühlings" dar, der in jeder neuen allgemeinen Kultur in die Erscheinung tritt. Es ist demnach begreiflich, daß in dem Deutschland der siebenziger Jahre sich so gar nichts von Kunst findet, das auch nur einigermaßen dem nationalen Aufschwung entspräche; und auf der anderen Seite darf uns nicht wundern, daß in manchen Fällen die höchste Blüte einer Kunstentwicklung eintritt unmittelbar vor dem Verfall eines Staates oder Volkes: das Wirken Raffaels in Rom ist hiefür das klassische Beispiel. Er und seine Kunstgenossen stellen die künstlerische Blüte der italienischen Renaissancekultur dar, sie sind die Generation, die auf ihrem Boden erwachsen ist; aber während sie noch schaffen, gräbt sich diese Kultur selbst das Grab, und ein gänzlicher Umschwung verändert in Rom und im übrigen Italien „das Angesicht der Welt".

Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß jedesmal ein solcher Kunstfrühling Blüten wie die italienische Renaissance hervorbringen müsse; wir wollen eine solche Möglichkeit der Kunst der Gegenwart nicht ab-, aber freilich noch weniger zusprechen, denn alle Entwicklung erfolgt nicht mechanisch, so daß sich in gleich fortschreitender Reihe schließlich das Vollkommene ergäbe, sondern sie kann zu keinem anderen Ziel gelangen, als Gottes ewiger Schöpferwille zum voraus in ihr angelegt hat. Ihre geschichtliche Gesamtlage allein soll damit ausgesprochen werden, damit aber auch, was man billigerweise von ihr erwarten und nicht erwarten darf, welche inneren Normen man bei ihr als naturgemäß voraussetzen und begreifen muß.

Das aber ist nichts anderes als das künstlerische Gewissen. Welche innere Forderung hat bisher, in den letzten zwanzig Jahren, sagen wir von 1876 bis 1896, die künstlerische Hervorbringung im großen Ganzen beherrscht und den hauptsächlichen Maßstab der Beurteilung abgegeben? Es war der Gesichtspunkt, daß das Hervorgebrachte „stilvoll" sein müsse, und unter Stil verstand man dabei ohne weiteres eine der historischen Stilarten. Es ist nicht zu verkennen: das ist ein Maßstab der Schule. Wie die lateinische Arbeit des Primaners ihr Ideal darin hat, daß ihr Stil nach demjenigen Ciceros oder eines anderen Klassikers geartet sei, so hatte die künstlerische Produktion dieser Zeit vor allem in Architektur und Kunstgewerbe ihren festen Kanon an den historischen Stilen. Wer wollte leugnen, daß in dieser Schule viel zu lernen war, ja auch, daß in ihr viel gelernt worden ist? Aber andererseits: darf man

sich wundern, daß die „neue Generation“ sich sehnte, diese Schulbank zu verlassen, und daß es dabei etwas stürmisch und oft sehr „jugendlich“ zuging? Ist's doch im wirklichen Leben beim Verlassen der Schule auch nicht anders! Alles kommt dabei darauf an, ob bloß der Zwang der Schule und das Schulgewissen abgestreift, oder ob der innere Sinn die sittlichen Normen des wirklichen Lebens ergreift und der Mensch in Charakterbildung und Selbstzucht sich selber ein Gesetz wird. An diesem Wendepunkt steht die deutsche Kunst der Gegenwart; ihr künstlerisches Gewissen macht die Krisis durch vom Gesetz und Zwang des historischen Stils zur Freiheit des eigenen selbstthätigen Gestaltens. Ob sie die Probe besteht, die jeder Jüngling bestehen muß, wenn er aus dem Vaterhaus ins Leben hinaustritt, kann heute noch nicht entschieden werden. Zur Beurteilung ihres Wollens und Strebens und des inneren Rechtes desselben aber dürfte die vorstehende Reflexion anleiten — auch bei einem Rückblick auf das Jahr 1901.

„Neue Kunst.“

Es ist kein Zweifel, am meisten Bewegung war im abgelaufenen Jahr auf dem Gebiete der „Hauskunst“ im weitesten Sinne. Hier hat die neue Richtung überall Boden gewonnen, an mehreren Punkten das Terrain thatsächlich erobert, und zwar sind dies gerade Städte, die vorher im deutschen Kunstleben der letzten Jahre keine oder eine untergeordnete Rolle gespielt haben: Darmstadt, Dresden. In den alten Kunstmetropolen München, Berlin tobt der Kampf der Richtungen mit ungeschwächten Kräften. Am meisten Aufsehen erregte unter allen künstlerischen Veranstaltungen des abgelaufenen Jahres die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt. Es war nicht bloß die romantisch klingende Entstehungsgeschichte, die Protektion und großartige Unterstützung von seiten des Großherzogs, die idyllische Anlage dieser Künstlerkolonie, — wo um das gemeinsame „Haus der Arbeit her“ an der landschaftlich schönsten Stelle Darmstadts, auf fürstlichem Grund und Boden sich diese aus allen deutschen Gauen zusammenberufenen Künstler ihr Künstlerheim geschaffen —, was Interesse erregte. Thatsächlich war die Art dieser Ausstellung etwas Neues auf dem Gebiet der Kunstvorführungen. Während bisher das Kunstgewerbe nur bescheiden sich in besonderen Kojen an die Ausstellungen der großen Kunst anschloß, war hier die Hauskunst der König, der die übrigen Künste zu Gaste geladen hatte. In der That, was die neue Kunst will, kam so erst zu richtiger Darstellung. Sie will nicht bloß Details geben, sondern ein Ganzes schaffen; gerade hierin will sie neu sein, die Schablone, die Tradition durchbrechen, dem Dasein eines Menschen von heute den richtigen Ausdruck geben.

Wenn der Ausgang des ganzen Unternehmens — ein Defizit, wie man sagt, von 300000 *M*, die Künstlerhäuser dem Verkaufe ausgesetzt, die Künstler selbst im Begriff, nach den vier Himmelsrichtungen wieder aus einander zu gehen — das so ideal gedachte und erscheinende Zusammenwohnen und -arbeiten der Künstlerkolonie als einen schönen Traum erscheinen läßt, so möchten wir doch ausdrücklich feststellen, daß die Ausstellung selbst in unseren Augen durchaus nichts Lächerliches

hatte, im Gegenteil, sie war überaus lehrreich, und es ging eine starke, anregende Kraft von ihr aus. Freilich manches an ihr und den ihr zu Grunde liegenden Bestrebungen war — wir heben das zuerst hervor — verfehlt. Vor allem das, was für das große Publikum einen Hauptanziehungspunkt bildete, die individuelle Gestaltung der einzelnen Wohnung für die Bedürfnisse — leiblicher und geistiger Art — einer bestimmten, in der Mehrzahl der Fälle benannten Familie. Nur bei einem Haus war das nicht der grundlegende Programmpunkt. Auf diesem Wege entsteht gerade das nicht, was die neue Kunst werden möchte, „Volkskunst", die notwendig etwas Typisches an sich hat. Die Wohnung des modernen Beamten, Gelehrten, Künstlers ist — wie ja gerade der Ausgang des Darmstädter Unternehmens beweist — im seltensten Fall auf dauerndes Bleiben eingerichtet; die geistig produktiven Stände der Gegenwart haben etwas Nomadenhaftes an sich; gerade ihre strebsamen Glieder müssen darauf gefaßt sein, in raschem Wechsel von einem Wirkungskreis und Wohnort zum andern zu wandern. Was thut da der versetzte Beamte, der weiter wandernde Dozent oder Künstler mit einem nach individuellstem Geschmack erbauten Hause? Er kann es nicht mitnehmen, und je individueller und künstlerischer es ist, um so schwerer wird es zu verkaufen sein. Man vergleiche hiezu, was Christiansen über sein Haus im Katalog sagt: „Hier soll kein modernes Dutzendhaus gezeigt werden, hier soll kein Alltagsmensch wohnen, aber einer, der seine Welt für sich hat und sich sein Nest nach seiner Neigung und seiner Individualität geschaffen hat. Hier will ich wohnen und mit meiner kleinen Familie daheim sein, will arbeiten, große Ideen verkörpern. Und glücklich werde ich sein, wenn es einst heißen wird: Hier wohnte die Freude am Leben und am Schaffen." — — Und nun?!

Nein, was wir bedürfen, das sind mit künstlerischem Gefühl den Bedürfnissen der einzelnen Stände angepaßte Wohnungstypen, wie denn auch das englische und amerikanische Einfamilienhaus in seiner generellen Einrichtung durchaus typisch ist. Auch das deutsche Bauernhaus, auf das man so vielfach zurückgreift, wie das bürgerliche Wohnhaus der Biedermeierzeit, an das neuestens wieder angeknüpft wird, sind durchaus typisch für die Bedürfnisse der betreffenden Stände eingerichtet. — Weiter, die Darmstädter Kunst will doch „neue Kunst" sein, und doch war fast an jedem Haus eine tolle Jagd nach sehr bekannten Motiven zu finden: die englische Halle, das deutsche Bauernhaus, die Fenster-Anordnung und -Verzierung der deutschen Renaissance, nordische Motive waren verwertet und zwar — das war das Schlimme — in oft sehr unerfreulicher Mischung. Wirklich gemieden war allein die italienische Renaissance, die bisher freilich sehr einseitig den deutschen Hausbau beherrscht hat. Man sieht, welcher Kulturhorizont diese Kunst beeinflußt: am stärksten der angelsächsische, daneben der „alldeutsche" und „pangermanische", als dessen reinste Vertreter, ob mit Recht oder Unrecht, die nordischen Völker gelten. Die beiden gerügten Fehler wirkten zusammen, der Ausstattung eine Kostbarkeit zu geben, die weit über die Lebensgewohnheiten auch der höheren Stände in Deutschland hinausliegt.*)

*) Christiansen im Katalog: „Es ist groß geworden dieses Haus und reich, größer und reicher, als ich es selber mir erträumt; die Ausstellung war schuld daran, da möglichst viele

Und trotzdem — ich kann nicht anders sagen, als daß ich mit Lust und Interesse wieder und wieder die Künstlerkolonie durchwandert habe. Es liegt in diesen Bestrebungen eine künstlerische Befreiung vor, man fühlt freudig und gehoben mit, wie hier das künstlerische Gewissen den Schritt aus der historischen Schule heraus thut, hinein ins Leben mit seiner Selbständigkeit und Verantwortlichkeit. Die ästhetische Deckung für das Kunstwerk wird hier nicht mehr gesucht in der Übereinstimmung mit einer der historischen Stilarten, sondern in dem inneren Recht der künstlerischen Neuschöpfung. Und in vielen Stücken lag doch auch wirklich eine solche vor. Vor allem das öde Gleichmaß, mit dem in unseren Mietwohnungen die Zimmer sich in völlig gleichen Dimensionen nach Höhe und Tiefe, nur in der Breite verschieden an einander reihen, ist durchbrochen; wie elend wirken bei dieser Anordnung die kleinen Zimmer, „lang und schmal wie ein Handtuch", wie langweilig die großen, bei denen dann die Breite zu sehr überwiegt. In Darmstadt war zu spüren, daß der entwerfende Künstler sich bemühte, für jeden Raum für sich ein richtiges stereometrisches Verhältnis (zwischen Höhe, Breite und Tiefe) zu finden, und wie reizvoll lassen sich solch individuell empfundene und gestaltete Räume an einander reihen, gruppieren, durch Durchblicke verbinden. Das ist gewiß auch in anderen modernen Wohnhäusern versucht, aber zum erstenmal war eine ganze Reihe solcher Versuche als Ausstellung vorgeführt, mit der bewußten Absicht, damit fürs Ganze, nicht bloß für den einzelnen Liebhaber etwas zu leisten, und mit der werbenden Kraft, die eben der Ausstellung gegenüber der bloßen litterarischen Vorführung innewohnt.*) Systematisch war weiter mit der Fenster-

---

Techniken und diese möglichst reich gezeigt werden sollten." — — Das war ein großer Fehler des Plans! Daher rührt es, daß das Ganze viel mehr ein „Experiment" als ein „Dokument" deutscher Kunst genannt werden kann, wie bekanntlich die bescheidene Selbstbezeichnung der Ausstellung lautete. Es ist ominös, daß es im Katalog einmal heißt: „Jetzt, wo alles fertig dasteht, gefällt einem wieder manches nicht, ... manchmal möchte man von vorne anfangen."

*) Im einzelnen wäre freilich auch viel auszusetzen. Die englische Halle paßt nicht für deutsche Bürgerfamilien; auch im gewöhnlichen englischen Einfamilienhaus findet sie sich bekanntlich nicht. Sie gehört einer höheren gesellschaftlichen Sphäre an; es tritt hier eben der Fehler zu Tage, daß die Darmstädter Künstlerhäuser im Typus gesellschaftlich zu hoch gegriffen sind. Es liegt hier also in seiner Art genau derselbe Fehler vor, den man bei dem gegenwärtigen Hausbau bei uns macht, daß als Vorbild für bürgerliche Wohnhäuser italienische Palazzi benützt sind. — Andererseits ist mit Recht für ein deutsches bürgerliches Wohnhaus jede Grundrißanordnung unpopulär, die die Küche nicht auf den gleichen Stock mit den Wohnräumen legt, also der Hausfrau die Mitarbeit an dem unmöglich macht, oder wenigstens sehr erschwert, was in der Küche vorgeht. — Das beste, was litterarisch aus der Darmstädter Künstlergruppe laut wurde, ist die Darlegung der Grundsätze seines Hausbaues von Peter Behrens: „Bei dem von mir erbauten Hause war ich durch die örtlichen Verhältnisse darauf hingewiesen, den Flächeninhalt des Grundrisses auf das möglichst geringe Maß zu beschränken und andererseits doch genötigt, die für das Leben einer Familie von mittlerer Angehörigenzahl erforderlichen Räume darin einzufassen. Deshalb waren die Räume derartig zu legen, daß eine bequeme Kommunikation dem Zwecke nach zusammengehöriger Zimmer ermöglicht wurde, ein Prinzip, das gewissermassen eine indirekte Erweiterung und gegenseitige Entlastung der einzelnen Räume innerhalb einer jeden Raumgruppe zur Folge hat. Für die Anzahl der Räume war die Auffassung bestimmend, daß die Voraussetzung freudigen, erfrischenden Zusammenlebens für verfeinerte

einteilung unserer Miethäuser gebrochen, die sich durchaus nach der Fassade, statt nach dem Beleuchtungsbedürfnis der Zimmer richtet. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hat man, wie man sich in den alten Straßen unserer Städte überzeugen kann, in Deutschland die Fenstereinteilung des gotischen Wohnhauses*) (die das echte Bauernhaus heute noch hat) beibehalten, bei der die Fensterflächen an einander gerückt sind, wodurch eine möglichst ausgiebige Beleuchtung der Räume und ein einheitlicher Lichteinfall erzielt wird. Dieser ist es, nicht Täferung und Kachelöfen, welcher solche Innenräume so heimelig erscheinen läßt, denn der einheitliche Lichteinfall schafft den Eindruck des einheitlichen, rings geschlossenen Raumes, den unser Gemüt für unser „Heim" verlangt, und den auch die angezündete Lampe als einheitliche Lichtquelle schafft, während das zerstreute Licht der über die Wandflächen verteilten Fenster, wie sie unsere bisherigen Wohnungen aufweisen, die Stimmung der Straße ins Zimmer verpflanzt. — Um noch auf eine charakteristische Feinheit hinzuweisen, die an den Darmstädter Bauten zu beobachten war, so sei erwähnt, daß mit richtigem Takt bei Ausblicken ins Freie, wie sie Veranden u. s. w. bieten, die Umrahmung wirklich als Rahmen gefaßt war, d. h. das Gesichtsfeld war nicht durch Mittelpfosten unterbrochen, sondern die Pfosten auf die Seiten rechts und links beschränkt, hier aber nicht dünn und ärmlich, wie bei unseren Mietshäusern, sondern massiv und breit mit glatten, die Tiefendimension markierenden Flächen gebildet, sei es nun als Pfeiler oder als Rundsäulen; doch ohne Kapitäl, um eine einfache, das Sehfeld zur

Menschen die, jeder einzelnen Person gewährte, Möglichkeit der Separierung ist, nicht aber der Zwang zu gemeinschaftlicher Benutzung eines einzigen, alle übrigen Gemächer an Größe weit überragenden Raumes durch alle Familienmitglieder. Daher war eine sogenannte Halle weder nötig noch möglich. Der Engländer nennt seine Diele „hall" und bildet sie als einen bewohnbaren Ort aus. Dieses Wohnlichmachen der Diele ist von verständlichem Vorteile, darf aber unter keinen Umständen dahin führen, aus dem Treppenraume den Ort ständigen Aufenthaltes zu machen, oder einen vielleicht gar prunkvollen Repräsentations-Saal da vorzusehen, wo die familiären und sozialen Verhältnisse durchaus keinen Zwang zu ausgedehnteren repräsentatioen Verpflichtungen erkennen lassen. — Das gebotene Prinzip freier Separierungsmöglichkeit für jedes einzelne Mitglied des Hausstandes stellte nun die Aufgabe, für jeden Raum nach Thunlichkeit die größten Verhältnisse zu gewinnen. Das mußte geschehen durch ein ungezwungen aus den Zweckbestimmungen abgeleitetes System des In- und Aneinanderordnens der Räume in allen Dimensionen. . . . . Neben und innerhalb dieses einen Systems des Ineinanderordnens der Räume war bei der Grundrißanlage ein zweites Prinzip in Geltung: ein Achsensystem. Hierdurch wurde eine zwar scheinbare, aber dem psychischen Effekte nach wesentliche Vergrößerung der Räume erzielt. Wenn man von der Klaviernische des Musikzimmers aus mit dem Auge der Achse folgt, welche durch die Breite des Musikzimmers über den Vorplatz und die Treppe bis zum Treppenfenster in der Westmauer führt, so umspannt man einen im Verhältnis zu den Gesamtmassen des Hauses sehr umfangreichen Raumkomplex, der, obwohl (wir möchten sagen: gerade weil) er durch verschiedene Räume sich erstreckt, doch durch architektonische Mittel zu einer gewissen Einheit zusammengefaßt wird. Das gleiche gilt beim Eintritt von der Gartenseite für die Achse, welche u. s. w.

*) Am besten zu studieren an dem Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, welches nichts anderes ist als das vollständig mit seiner Einrichtung aus dem 16. Jahrhundert erhaltene Geschäftshaus dieser berühmten Buchdruckerfirma.

Seite begrenzende Linie zu gewinnen. Es ist ganz überraschend, wie in solchen Rahmen gefaßt die Aussicht auch auf eine einfache Landschaft (die Aussicht von der Mathildenhöhe ist zwar die schönste in Darmstadt, aber an sich doch nur bescheiden zu nennen) bildmäßig wirkt und ungemein an Wirkung und Stimmungsgehalt gewinnt. — Die stereometrisch feinfühlige Gestaltung der Innenräume war wirksam gehoben durch die Behandlung der begrenzenden Flächen und des Mobiliars. Daß die Wände und Decken raumbegrenzende Flächen sind, daß sich demgemäß die Thüren, die Schränke, Bänke, Bilder mit ihren Rahmen u. s. w., ihnen flächenhaft einordnen und das Ganze einen ausgesprochenen, einheitlichen Flächencharakter haben muß, daß dieser am besten durch echtes, in glatter Fläche vorgeführtes Material (Holz) erzeugt wird, konnte man hier sehen. Ebenso, daß die Raumwirkung der Zimmer bedeutend gehoben wird, wenn die Möbel nicht wie unsere Pseudo-Renaissance-Möbel ihre für viel größere Räume erfundenen und ursprünglich berechneten Formen brutal in den Luftraum des Zimmers vorstrecken und ihn verengen, sondern — wiederum in Anlehnung an das gotische Prinzip der Innenausstattung — darauf berechnet sind, mit den Wandflächen zusammenzugehen.

Die Einzelornamente zeigten kaum einmal den fälschlich sogenannten und lächerlich gewordenen „Jugendstil" mit seinen Band- beziehungsweise Bandwurmornamenten, aber freilich in der Jagd nach Neuem und Originellem sehr viel Unreifes und Unwirksames. Uns will scheinen, daß die Ornamentbewegung am meisten „deutsch" sich gestalte, je mehr sie in der Auffassung der Funktion des Ornaments, seines Verhältnisses zur Fläche, zu den tragenden und stützenden Teilen, zur Auffassung der historischen Stile zurückkehrt. Es bleibt dann doch — und dann erst recht, der Fortschritt in der Entwicklung des künstlerischen Gewissens bestehen, daß diese Funktion und dieses Verhältnis nicht einfach den Vorbildern der historischen Stilarten nachgeahmt, sondern auf Grund selbständiger Naturbeobachtung und Empfindung am praktischen Material selbst ausgeprobt und ihr künstlerischer Ausdruck gefunden wird. Wo die Bewegung in dieser Bahn geht, macht sie einen gesunden, andernfalls einen gesuchten, verkünstelten und unfruchtbaren Eindruck. Es rührt dies ganz einfach daher, daß die Wirkung, die die im Grunde einfachen und überall identischen Kunstmittel haben, wieder selbständig gesehen und empfunden wird. Dem Auge geht es z. B. auf, daß bei dem bestimmten von einer Seite einfallenden Lichte des Innenraums leichtes Relief, schmale Karnieße und Vertiefungen dieselbe Wirkung haben, die bei dem zerstreuten Licht der Außenseite eines Hauses durch weit energischere Profilierung erzielt werden muß. Weiter, daß es z. B. zur künstlerischen Herstellung eines Gerätes nicht genügt, daß dasselbe nach Semper in seiner Form seinen Zweck und die besondere Natur seines Materials zum Ausdruck bringt, wozu dann das flächenverzierende Ornament äußerlich hinzu kommt, sondern daß das wahre Ornament die künstlerisch empfundene Gestaltung der Grundform selber ist. — Eine interessante Beobachtung sei zum Schluß noch angefügt. In einer Reihe von Gemächern der Darmstädter Bauten, die ja vollständig eingerichtet dem Beschauer entgegentraten, waren zur Dekoration Nach-

bildungen bekannter Kunstwerke der Antike sowie der neueren Zeit angebracht. Die Zimmer-Einrichtung und Ausstattung bestand, soviel ich sah, in allen Fällen die ihr damit auferlegte Probe: sie erwies sich als geeigneter Hintergrund und Rahmen für die genannten Kunstwerke. Insbesondere Abgüsse antiker Reliefs wirkten vorzüglich in der schönen einheitlichen Lichtführung und auf dem ruhigen Hintergrund der wirklich flächenhaft behandelten Wände.

Weniger glücklich war die Darmstädter Architektur in ihren Großbauten, die thatsächlich nichts anderes als ziemlich wilde technische Raum-Experimente darstellten; gerade die Hauptsache, die geschlossene, bedeutende Raumwirkung des Innern war verfehlt. Eine um so interessantere Ergänzung hinsichtlich der „Neuen Kunst" in der Architektur bot die Dresdener Kunstausstellung des vorigen Jahres in der Gestaltung der „Großen Halle" des Ausstellungsgebäudes. Dresden ist um sein Ausstellungsgebäude in der That zu beneiden. In der herrlichen Umgebung des großen Gartens, der den von der Kunstschau ermüdeten Augen die beste Erfrischung gewährt, geräumig und übersichtlich angelegt, läßt sich daraus für jede Ausstellung „etwas machen". Wie viel, das hat erst Wilhelm Kreis mit seiner Neueinrichtung der großen Halle gezeigt. „Stil in den Stein heißt so viel als Logik ins Leben! Manche Leichtgläubige lesen mit Andacht in den Kunstblättern, der neue Stil sei da. Kunstgelehrte wollen ihn in einigen ganz neuen Schnörkeln gefunden haben": dieses Epigramm in Prosa, mit dem er sich in einem der vor zwei Jahren erschienenen Jahrhundertbücher verewigt hat, thut herzerfrischend wohl gegenüber der Geschäftsreklame, die sich z. B. um die Darmstädter Kunst in ihren litterarischen Produktionen verbreitet hat; es ist das Gescheiteste, was über deutsche Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts gesagt worden ist: Kritik und Programm, konservativ und modern zugleich. Mehr noch als in seiner Bismarckfäule und in seinem Eisenacher Burschenschaftsdenkmal, das freilich in seiner Wirkung an Ort und Stelle noch nicht beurteilt werden kann, hat Kreis dies Programm bei seiner Neueinrichtung der großen Halle des Dresdener Ausstellungsgebäudes verwirklicht. Man erkannte den alten Raum nicht wieder! Vor allem war einheitlicher Lichteinfall hergestellt, indem die Fensterwand der einen Längsseite ganz geschlossen und in einen ruhigen großflächigen Hintergrund für die ausgestellten Kunstwerke verwandelt wurde. Dresden hat mit diesem Gedanken über Paris gesiegt; es wurde mir erst in diesem Raume klar, warum der Innenhof des Grand Palais, der der Plastik gewidmet war, so jahrmarktmäßig aussah; es war nicht die Überfüllung, es war die trostlose, gleichgültig wirkende Beleuchtung, welche durch ein Glasdach, wie bei einem Gewächshaus einfallend, die armen Statuen des natürlichen Schattenraums und Hintergrunds, der sich bei der Aufstellung im Freien für sie durch Sonnenschein und Umgebung von selbst ergiebt, entkleidete, und sie wie auf dem Tisch einer Verkaufsbude aufgestellt erscheinen ließ. Welch prachtvoll ruhiges, einheitliches Licht, welch schönen Hintergrund hatten dagegen die Skulpturen in der Dresdener Halle. Der Hintergrund der Wand erschien so groß und ruhig, infolge des dabei angewandten Prinzips der Dekoration. Um dies deutlich zu machen, müssen wir etwas weiter ausholen. Die Aufgabe,

die dem Architekten gestellt war, können wir folgendermaßen näher bestimmen: 1. es handelte sich um Herstellung einer ruhigen zusammenhängenden Hintergrundfläche; 2. dieselbe war angemessen zu beleben und 3. mit dem, was im Saal vorging, der „Ausstellung", harmonisch zusammenzustimmen.

Also oberster Grundsatz: zusammenhängende Flächen! Das scheint leicht zu machen; schwieriger ist es, das andere damit zu verbinden, dieselben angemessen zu beleben. Die Architektur des Saales ist ursprünglich im Barockstil durchgeführt; Kreis hat das Detail derselben völlig zugedeckt, aber ihre großen Motive, die Pfeiler, Pilaster, Gesimse beibehalten — mit einer charakteristischen und entscheidenden Abänderung: dem Barockstil ist wesentlich die sogen. Verkröpfung der Gesimse, d. h. die Wirkung dieser Zierglieder ist dadurch gesteigert, daß sie sich gegenseitig durchdringen, dabei aber sich rings um die zu verzierenden Pfeiler herziehen. Kreis hat nun die Barockarchitektur des Saals in eine strenge, mit ägyptischen Motiven abgetönte Antike verwandelt, um an Wänden, Gewölben, Zwickeln, Pfeilern und Bögen die erforderlichen ruhigen Flächen zu gewinnen, die Verkröpfung aber grundsätzlich so gestaltet, daß die Gesimse und Zierglieder nicht durchgehen, sondern überall von den Flächen geschnitten werden; zum Teil ist die Wirkung nicht durch Architekturteile, sondern durch herabhängende Teppiche erzielt. Dies ist nun ein entscheidendes Motiv der Gotik, daß die vertikalen Teile durchgehen, nicht geschnitten werden, vielmehr wenn sie mit einer Fläche unter spitzem oder stumpfem Winkel zusammenstoßen, in derselben „verlaufen". Umgekehrt ist es Grundsatz der Antike in ihrer klassischen Periode, die horizontalen Gliederflächen fast ohne Unterbrechung durchzuführen (Architrav.) Bei beiden Stilarten beruht hierauf der großräumige Eindruck; Kreis hat denselben, allerdings zum Teil durch rein dekorative Mittel, auf seine Scheinarchitektur übertragen und dadurch einen Hintergrund geschaffen, der die Halle trotz der großen Zahl darin aufgestellter Statuen durchaus nicht überfüllt erscheinen ließ. — Es galt nun aber drittens den Hintergrund mit dem Inhalt des Saals, den dort aufgestellten Bildwerken, harmonisch zu verbinden. Dies geschah, wie sich von selbst versteht, durch an der Wand angebrachte Bildwerke. Aber die Art, wie das geschah, steht wieder im Gegensatz zu dem Barock, das die ursprüngliche Dekoration des Saales bildete. Bei letzterem, dem Barock, wird Plastik und Malerei in unmittelbare Verbindung mit der Architektur des Saales gebracht: Michel-Angelos Propheten und Sibyllen sind die Ahnen eines ungezählten Geschlechtes solcher als Dekoration unmittelbar mit der Architektur verbundener Menschengestalten geworden. Die Wirkung dieser Dekorationsweise ist eine ungemeine Steigerung der scheinbaren Größe der Figuren selbst; damit aber zusammenhängend bewirkt sie, daß Gestalten, die sich in so dekoriertem Raum befinden, ungemein klein aussehen (bei der sixtinischen Kapelle tritt diese Wirkung weniger ein, weil Michel-Angelos Malereien durch die andersgeartete Dekoration der Wände vom Beschauer getrennt sind): das Ungünstigste, was sich denken läßt, für einen Ausstellungsraum. Kreis hat die Statuen und Gemälde, die er anbringt, nicht mit der Architektur verbunden, sondern in den vor-

handenen Nischen so aufgestellt, daß sie in ihrem eigenen Schattenraum erscheinen; bei den Gemälden ist, um das Zusammengehen mit der Wandfläche zu vermeiden, auf einen architektonisch gestalteten Rahmen verzichtet. Dies ist aber das Prinzip der Gotik, das hier in ganz freier Weise und ohne Zweifel, ohne daß sich der Architekt dessen bewußt war, Verwendung gefunden hat. Die Gotik stellt im Innenbau ihre Statuen unter Baldachine, setzt ihre Gemälde in Rahmen, die selbständige Architekturen darstellen, schafft ihnen dadurch einen selbständigen Raum im Raum und macht sie von der Architektur des Gebäudes unabhängig. Sie sind daher im Maßstab nicht an denjenigen der Architektur gebunden und können so gegriffen werden, daß sie vielmehr mit den Gestalten, die sich reell im Raum befinden, zusammengehen. Eine gotische Statue, ein gotisches Gemälde „spricht" deshalb mehr zum Besucher einer Kirche, in der sie sich befinden, als die großartigste Barockskulptur. In unserem Falle „gehen" die Statuen der Wanddekoration „zusammen" mit den Statuen, die unten ausgestellt sind; das Auge sieht sie zusammen und infolge dessen erscheint die Wanddekoration, obwohl die Statuen unten gar nicht im Sehfeld in sie einschneiden, als „Hintergrund" für die Figuren der Ausstellung. Daß Kreis in unbewußtem künstlerischem Feingefühl und nicht durch Reflexion diese Anordnung gefunden hat, geht daraus hervor, daß er sie an der den Saal beherrschenden Schmalwand auch angewandt hat auf den Abguß des dort als Ausstellungsobjekt befindlichen berühmten Monument aux morts von Bartholomé, das das „Christliche Kunstblatt" bei Gelegenheit des Berichts über die Pariser Ausstellung im Jahr 1900 gewürdigt hat. Indem dies Monument in einer — an sich groß gedachten — Nische erscheint, wirkt es als dekoratives Gebilde; erheblich großartiger hätte es sich ausgenommen (wie sich sofort herausstellte, wenn man sich die Nische verdeckte), wenn es der Architekt ohne Nische vor einer Schattenwand hätte erscheinen lassen; auch das Gesims darüber hätte dann nicht durchgeführt sein dürfen. Wunderbar schön dagegen war die Anordnung des ruhig spiegelnden Wasserbeckens vor dem Monument; die Stille, die es atmet, machte diese Aufstellung der des Originals auf dem Père-Lachaise selbst überlegen. — Welcher Abstand und Fortschritt von der Ausstellungsrotunde im Prater zu Wien bis zu einem derartig feinfühlig dekorierten Ausstellungsraum! Hier ist, ohne daß ein neuer Stil erfunden wäre, die Selbständigkeit des Kunstschaffens erreicht, von der wir oben geredet haben. So wenig wie im Kopieren der historischen Stilarten liegt in der Jagd nach neuem Ornament das Heil; alles kommt an auf das Feingefühl für die hergehörige künstlerische Wirkung und die Kunstmittel, sie zu erreichen. Hierin aber muß der Künstler, weil allein verantwortlich, sich auch frei fühlen dürfen, innerlich allein gebunden an sein künstlerisches Gewissen.

Auch für kirchliche Kunst muß das vorstehend Ausgeführte gelten; gerade für sie, die Raumkunst im eminenten Sinn, ist von solchen auf anderem, neutralem Boden angestellten Versuchen viel zu lernen. Bei dem über Darmstadt und Dresden Bemerkten hatten wir unsere stillen Gedanken, die sich auf

Bau und Anlage unserer Kirchen bezogen. Der Leser hat sie vielleicht zum Teil erraten. Es kommt in der Kirchenbaukunst gar nicht bloß darauf an, einen möglichst großen, zum Sitzen, Sehen und Hören geeigneten Raum herzustellen, das führt mitsamt dem Wiesbadener Programm nur zur Wiener Rotunde. Richtige Dimensionierung und künstlerisch zweckvolle Gruppierung der Räume, Entwicklung der Hauptachsen, Lichtführung, Behandlung der Wandflächen und Bauglieder — das alles will weislich bedacht sein. Auch die Kirchenbaukunst der Gegenwart ist aus der Schule der historischen Stile entlassen und steht vor der Aufgabe selbständiger Leistung. Diese aber soll sie vollbringen nicht, indem sie ihrerseits das Programm für die Einrichtung des gottesdienstlichen Raumes und damit für die Ordnung des Gottesdienstes selbst von sich aus entwirft, sondern indem sie für die bestehende Gottesdienstordnung, zu der der Dienst am Altar ebenso wesentlich gehört als die Predigt von der Kanzel, die entsprechenden Räume schafft. J. M.

Der „christliche Ritter".

In der Februarnummer 1901 des „Christlichen Kunstblatts" wird über den Stich Dürers „Ritter, Tod und Teufel" auf Grund der Studien Paul Webers über die bekannten allegorischen Stiche Dürers eine neue höchst wertvolle Aufklärung gegeben. Weber hat danach nachgewiesen, daß das Ideal des christlichen Ritters nicht von Erasmus herrührt, sondern aus dem Kreise der mittelalterlichen Mystik stammt. Es sei mir gestattet, hiezu einen weiteren kleinen Beitrag zu geben.

In dem Exercitium super Pater Noster des Heinrich van den Bogaerde (Heinricus ex Pomerio) 1382—1469, Priors von St. Maria zu Groenendal bei Brüssel, über das ich im „Christlichen Kunstblatt" 1900 S. 51 ff. gehandelt habe, findet sich in dem Bild zur vierten Bitte (a. a. O. S. 65 f.) rechts ein gewappneter Ritter, allerdings zu Fuß, denn er steht in einem Zimmer bei einer Mahlzeit, mit der Beischrift Timor Domini und dem Spruchband Timentibus Deum nil deest. Es ist wohl kein Zweifel möglich, daß wir auch hier bereits das Bild des christlichen Ritters vor uns haben. Prior Heinrich war ein Mystiker, und Alvin, der in den Bulletins de l'ac. royale des sciences etc. de Belgique 2. Série Bd. 17, Brüssel 1864, eingehend über ihn gehandelt hat, teilt mit, daß er wegen des Inhalts einiger seiner zahlreichen erbaulichen Traktate, worin er zum Teil nicht streng mit der Kirchenlehre im Einklang blieb, in den Verdacht der Ketzerei gekommen sei. Wie dem auch sein mag, in seinem Exercitium super Pater Noster hat er einen gewappneten Ritter als Timor Domini eingeführt. Mag er diese Allegorie einem älteren Mystiker entlehnt haben, oder selbst darauf gekommen sein, das bleibt sich für die Thatsache, daß ein Ritter in frommen Kreisen schon lange vor Dürer eine geläufige Vorstellung für den gottesfürchtigen Christen war, gleich. Es fragt sich nur, woher stammt diese Vorstellung? Und da werden wir ganz von selbst an die berühmte Stelle von der Πανοπλία τοῦ θεοῦ Ephes. 6, 10 ff. (vgl. 1. Thessal. 5, 8 u. 2. Tim. 2, 3 ff.

συγκακοπάθησον ὡς καλὸς στρατιώτης Χριστοῦ Ἰησοῦ) erinnert. Von hier aus ist die Auffassung des Lebens des Christen als eines Kampfes „gegen die listigen Anläufe des Teufels", Ephes. 6, 11, lebendig geblieben bezw. in den Zeiten der religiösen Vertiefung der Mystik wieder lebendig geworden, und damit war auch die bildliche Darstellung des Christen als eines Streiters, d. h. nach



Vierte Bitte: Unser täglich Brot etc. aus: Heinrich van den Bogaerde Exercitium super Pater Noster.

mittelalterlichen Begriffen, eines gewappneten Ritters gegeben. Daß der fromme Christ in dem Bild bei Heinrich von den Bogaerde als Timor Domini bezeichnet ist, ändert an der Sache nichts, denn hier steht, wie schon das Spruchband lehrt, Timentibus Deum nil deest, das Abstractum pro concreto, die Gottesfurcht für den Gottesfürchtigen. Wenn die Caritas in unserem Bilde spricht: Venite filii, audite me, timorem Domini docebo vos, und die Gottesfurcht dann als

Ritter in demselben Bilde erscheint, so ist der Gedankengang völlig klar, daß die Gottesfurcht eben eine geistliche Ritterschaft bedeutet, der Gottesfürchtige also als Ritter gegen alle Anfälle der Welt gerüstet sein soll. Eine Bibelstelle für die dem Gottesfürchtigen in unserem Bilde gegebene Verheißung vermag ich allerdings nicht nachzuweisen, aber immerhin klingt sie an an die Stelle Joh. 9, 31: Wer gottesfürchtig ist und seinen Willen thut, den erhöret er; vgl. Sprüche Sal. 15, 29: Der Gerechten Gebet erhöret er. Sodann ist nicht zu vergessen, daß diese Verheißung hier dem Gottesfürchtigen gerade bei dem Gebet ums tägliche Brot gegeben ist. Sollte jedoch die völlige Gleichsetzung des gottesfürchtigen Ritters in dem Vaterunser mit dem sonstigen Ideal des „christlichen Ritters" oder besser gesagt des Christen als Streiter Gottes allzu kühn erscheinen, so kann doch darüber wohl kein Zweifel obwalten, daß beide Vorstellungen aus derselben Quelle, jener berühmten Stelle des Epheserbriefs, entsprungen sind.

Calw. P. Weizsäcker.

Chronik.

Die **Engelsburg in Rom** wird abermals eine Metamorphose erleben. Ursprünglich von Hadrian als Riesen-Grabmal für sich und seine Nachfolger erbaut, die alle bis auf Caracalla († 217) darin ihre Ruhestätte gefunden haben, erhielt der Bau seinen jetzigen Namen bekanntlich von dem Erzengel Michael, der dem Papst Gregor dem Großen über der Engelsburg erschienen sein soll, als er im Jahre 590 eine Prozession wegen einer in Rom wütenden Pest abhielt. Seit dem sechsten Jahrhundert diente sie in den Kämpfen Roms vorübergehend, seit dem zehnten Jahrhundert dauernd als Festung und in den oberen Räumen bis 1870 als Gefängnis für politische Gefangene. Nunmehr wird sie den Zwecken eines Museums dienstbar werden. Die unteren Räume sollen Sammlungen zur mittelalterlichen Geschichte Roms aufnehmen, die oberen das Museum der italienischen Ingenieurkunst, worin Italien auch durch seine großen Künstler Hervorragendes leistete. Man denke, um nur einige Namen zu nennen, an San Gallo, Bramante, Leonardo da Vinci, Michelangelo.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz**, und Dr. **M. Zucker**,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart. Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Zum Gedächtnis von Karl Grüneisen.

Das Christliche Kunstblatt kann den 17. Januar nicht vorbeigehen lassen, ohne seines Gründers, Oberhofprediger Prälat D. Karl v. **Grüneisen**, zu gedenken, der an diesem Tage vor hundert Jahren das Licht der Welt erblickt hat. Er, der Sprößling des Stuttgarter Familienkreises, aus dem Wilhelm Hauff hervorging, dem Heinrich Rapp, in dessen Hause Goethe weilte, Cotta und Dannecker nahestanden, fand hier reiche Pflege und Förderung für seine angeborene künstlerische, dichterische, musikalische Begabung. Es klingt heutzutage fast — echt Hauffisch — wie ein Märchen, daß der erst Dreiundzwanzigjährige frisch von der wissenschaftlichen Reise weg, die ihn nach Berlin zu den Füßen Schleiermachers und nach Rom Auge in Auge mit der klassischen Kunst geführt hatte, von seinem König zum Hofkaplan und Feldprediger der Garden berufen worden, der Dreiunddreißigjährige als erster Hofprediger, Oberkonsistorialrat und Feldpropst zu leitender

Stellung in seiner heimischen Kirche aufgerückt ist. Aber er hat diese Berufung gerechtfertigt. Dem Frühreifen ist die Kraft nicht erlahmt bis an die Schwelle des Todes, der ihn im 77. Lebensjahre abrief, die früh ergriffenen Ideale hat er festgehalten und verwirklicht mit zäher, durch die Jahrzehnte hindurch sich gleichbleibender Zielsicherheit und Energie.

In diesen Tagen taucht sein Name auf im Zusammenhang der Gedanken und Bestrebungen, die auf einen engeren Zusammenschluß der deutschen evangelischen Landeskirchen in den ihnen wirklich gemeinsamen Interessen gerichtet sind. In trüber Zeit, in der Mitte der vierziger Jahre, hat er diesen Gedanken ergriffen und vertreten und hat seinen König dafür zu erwärmen verstanden. Auch als in unvollkommener Gestalt, was er erstrebt, in der Eisenacher Kirchenkonferenz ins Leben trat, hat er den Mut nicht verloren, sondern unverdrossen mit- und weitergearbeitet und so nicht nur den idealen Funken des Einheitsgedankens auf kirchlichem Gebiet, sondern auch die demselben dienende Organisation für bessere Zeiten, die zu hoffen er nie aufgehört hat, gerettet.

Lebenskräftig haben sich insbesondere die Schöpfungen erwiesen, die auf kirchlich-künstlerischem Gebiet ihm ihr Dasein verdanken: das Gesang-, das Choralbuch für die evangelische Kirche Württembergs, an denen er mitgearbeitet, und die für ihre Zeit bahnbrechend waren, erbauen heute noch die Gemeinde; der „Verein für klassische Kirchenmusik", den er in Stuttgart, der „Verein für christliche Kunst", den er für die evangelische Kirche Württembergs begründet, blühen heute noch, das „Christliche Kunstblatt", an dessen Herausgabe er vor 44 Jahren nicht ohne Zagen im Verein mit K. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld gegangen, darf heute seines 100jährigen Geburtstages gedenken.

Grüneisen war eine geborene Herrschernatur, auf große Ziele gerichtet, des eigenen Wertes wohl bewußt: aber wenn man die Protokolle durchsieht, die seine Geschäftsführung im Verein für christliche Kunst, die Korrespondenz mit Schnaase, die seine Redaktionsthätigkeit für das Christliche Kunstblatt wiederspiegeln, so staunt man, wie dieser Mann seine Kraft und Zeit verzehrt hat in der Kleinarbeit im Dienst an den Gemeinden. Sie war der Same, aus der neues Vertrauen zum Kirchenregiment, neuer Glaube an die evangelische Sache, neue Liebe zur evangelischen Kirche emporwuchs. Diese Kleinarbeit steht groß vor uns, weil in ihr große Gaben: organisatorisches Talent, nationaler Sinn, feines Kunstverständnis in den Dienst einer großen Sache gestellt sind. Grüneisens Gestalt und Lebenswerk legt inmitten einer vielfach glaubenslosen und christentumsfeindlichen Kultur Zeugnis ab für Salz- und Licht-Kraft des Evangeliums auch auf den Gebieten weltlicher Bildung, seine Arbeit am Christlichen Kunstblatt insbesondere für die Wahrheit, die er in seiner Schrift von 1839 formuliert hat,

„de protestantismo artibus haud infesto".

Das Bild, das diese Zeilen begleitet, war dem Nachruf beigegeben, den im Jahr 1878 nach seinem am 28. Februar erfolgten Hingang das Christliche Kunstblatt seinem Gründer gewidmet hat.



Oberhofprediger Prälat D. Karl v. Grüneisen.

Theodor Schüz,
ein weltlicher Maler mit evangelisch-christlichen Gedanken.

Der Verein für Christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs hat zum vergangenen Weihnachtsfest seinen Mitgliedern eine Photogravüre nach dem im Besitz der Stuttgarter Staatsgalerie befindlichen Ölgemälde des obengenannten Meisters: „Mittagsrast während der Ernte" dargeboten. Theodor Schüz ist es wert, daß aus diesem Anlaß seiner im „Christlichen Kunstblatt" ausführlicher gedacht werde, ist er doch nicht nur der Sohn eines evangelischen Pfarrhauses, sondern hat als Mensch und Künstler mit den evangelisch-christlichen Gedanken Ernst gemacht, die auch das „Christliche Kunstblatt" in seinem Teile vertritt.

Theodor Schüz ist geboren am 26. März 1830 zu Thumlingen im Schwarzwald, wo sein Vater Pfarrer war. Beide Eltern — die Mutter, ebenfalls in einem Pfarrhaus geboren, war in erster Ehe mit einem Arzte verheiratet gewesen — waren einig in einem tiefgegründeten evangelischen Herzensglauben; der Vater ganz in seinem Amte lebend, von frischer, volkstümlicher Art, die Mutter ein sinniges Gemüt, sich außer an der heiligen Schrift mit Vorliebe an Hillers Schatzkästlein, Lavaters und Sailers Schriften erbauend. Zwei Kinder brachte die Mutter mit in die Ehe; sechs wurden ihr in derselben dazu geschenkt. Ein inniger, herzlicher Verkehr herrschte unter den Geschwistern, besonders nahe stand Theodor die achtzehn Jahre ältere Halbschwester, die musikalisch sehr begabt, innig fromm, dabei aber grundgescheit und humoristisch veranlagt, auf seine innere Entwicklung großen Einfluß hatte. In Theodors frühester Jugend wurde sein Vater nach Nufringen bei Herrenberg versetzt. In den Anfangsgründen unterrichtete der Vater seine Söhne selbst, späterhin wanderte das „Schüzencorps" drei Mann hoch alle Tage nach Herrenberg in die Lateinschule. Die stramme geistige Zucht und Konzentration, welche der württembergischen Landlateinschule alten Schlags um der Vorbereitung auf das berühmte Landexamen willen eigen war, brachte für ein sinniges, wenn auch nicht in erster Linie wissenschaftlich veranlagtes Gemüt, wie dasjenige Theodors, jene Vertiefung mit sich, welche ihn zeitlebens auszeichnete; die täglichen Wanderungen aber durch die schöne Landschaft, in der der Wechsel der Jahreszeit, Morgen und Abend, Sonnenschein und Regen so ganz „persönlich" von dem kleinen Wanderer erlebt wurde, war ebenso wie die Rast am schulfreien Sonntag im elterlichen Pfarrhaus ganz dazu angethan, die Poesie des mit der Natur innig verwachsenen Land- und Dorflebens dem Gemüte des Knaben für zeitlebens einzuprägen. Die Schule der Beobachtung, die sich ihm hiebei bot, weckte sehr frühe Lust und Trieb zum zeichnerischen Nachbilden dessen, was das Auge in Dorf und Flur sah; charakteristisch ist, daß Theodor eine besondere Vorliebe für die Vögel, diese harmlos fröhlichen Sänger im Federkleid, hatte und nicht müde wurde, sie mit dem Stifte nachzubilden: das „sie säen nicht," sie ernten nicht .... und euer himmlischer Vater nähret sie doch" hat ja für sein ganzes späteres Leben gegolten. Gerade auch das oben erwähnte Bild (die Vereinsgabe) zeigt die Herrenberger Gegend, und

das Eigentümliche der Darstellung können wir vielleicht so bezeichnen, daß die dargestellte Gegend gesehen ist mit dem Auge eines, der in derselben lebt und zu Hause ist, nicht bloß sie einmal als schön oder interessant besucht und im Vorbeifahren besichtigt hat, d. h. das Vedutenhafte, das zur Zeit der Entstehung des Bildes die deutsche Landschaftsmalerei noch beherrschte, ist im landschaftlichen Teil des Bildes überwunden und eine tiefere Auffassung erreicht.

Obgleich ein als Arzt in der nahen Stadt Calw wohnender Bruder des Vaters die Begabung des Knaben erkennend und nach Möglichkeit fördernd frühe dafür eintrat, daß er seiner Neigung folgend sich zum Künstler bilden dürfe, konnte doch zunächst nichts daraus werden, da der kinderreiche Vater seinen Sohn in einem solid bürgerlichen Berufe am besten versorgt glaubte. Ein Versuch, den der Onkel machte, um dem Knaben einen kunstsinnigen Gönner in einem Stuttgarter Grafen zu verschaffen, schlug fehl: der Graf verlor die an ihn gesandte Mappe mit Zeichnungen des jungen Künstlers und ließ nichts weiter von sich hören. Das Notariatsfach erfreute sich in Altwürttemberg bekanntlich besonderer Wertschätzung. So sollte denn auch Theodor nach der Konfirmation ein Schreiber werden, wozu er sich um seiner Solidität und seiner schönen Handschrift wegen (er schrieb „wie gestochen") besonders zu eignen schien. Anderthalb Jahre trug er das Joch des Schreiberdienstes, zuerst in Herrenberg und dann mit seinem Prinzipal weiterziehend in Göppingen; aber seine Seele hing an dem ihm versagten Künstlerberuf und jede freie Stunde besonders Sonntags wurde ihm geweiht. Bleich und schwermütig wurde er in der Gefangenschaft, als welche er seinen Zwangsberuf empfand, so daß endlich der Prinzipal selbst bei dem Vater dafür eintrat, den Vogel fliegen zu lassen! Der Vater willigte nunmehr ein. In Tübingen bei dem Universitätszeichenlehrer Leibnitz durfte Theodor sich weiter ausbilden, und im Jahr 1848 bezog er die Kunstschule in Stuttgart. Unter den Lehrern derselben trat er besonders den Professoren Steinkopf und Rustige nahe. Gottlob Friedrich Steinkopf, der Vertreter des Landschaftsfachs, hatte ihn besonders gern und wollte ihn ganz zu seinem Schüler gewinnen. Er besuchte ihn eines Tages in seiner Privatwohnung, ließ sich eine Bibel geben, zeigte dem jungen Schüz die Stelle: „Welchen der Herr lieb hat, den züchtigt er", und hielt ihm eine Rede darüber, daß er sein Schüler werden solle. Gewiß ist Steinkopf auch nicht ohne bleibenden Einfluß auf Schüz gewesen: das Feine, Zarte, Ideale, Sonnige, das der inneren Anschauung, die seinen Bildern zu Grund liegt, innewohnt, ist auch ein charakteristischer Zug von Schüz' Kunst geworden und bis ans Ende geblieben. Aber technisch war der schon betagte Meister (geb. 1779) freilich für die damalige Zeit schon überholt, und in der Stoffwahl und Auffassung war seine klassizistische Weise von der romantischen, als der damals modernen, abgelöst. Auch Schüz hielt's damals mit der „modernen" Richtung; diese vertrat Rustige, bei welchem er sich dem Genrefach widmete. Freilich von Rustiges besonderer Art zeigen auch seine damals entstandenen und noch mehr seine späteren Arbeiten so gut wie nichts. In diesen, besonders in dem vom Kunstverein gekauften und von der damaligen Kronprinzessin, nachmaligen Königin Olga, gewonnenen, in Nachbildung weit

verbreiteten „Konfirmationsmorgen" lebt durchaus Düsseldorfer Geist, wie wenn der junge Künstler schon geahnt hätte, wo er später seine dauernde Heimat finden sollte. Die Art dieser Bilder, wobei die Empfindung, auf die der Hauptnachdruck fällt, mehr in der Stoffwahl als in der künstlerischen Durchführung zu finden ist, hat Schüz später überwunden, aber sie hat ihn zuerst in seiner Heimat populär gemacht.

Sechs Jahre hatte er so in Stuttgart zugebracht, als das Verlangen in ihm übermächtig wurde, einen Flug in freiere künstlerische Verhältnisse zu thun, als sie das Stuttgart der fünfziger Jahre zu bieten vermochte. München war der Anziehungspunkt für alles, was Künstler hieß, geworden, für Schüz wurde die Übersiedlung dahin um so leichter, als der Bruder seines Vaters, der daselbst als Hoftheatermaschinist angestellt war, ihn schon wiederholt zu sich eingeladen hatte, und ein staatliches Reisestipendium ihm gewährt wurde. In München brach nun zunächst der Landschafter bei ihm durch. Alsbald schnürte er den Ranzen samt Mappe und Malkasten, um ins Gebirge zu ziehen, dessen Herrlichkeit ihn in tiefster Seele entzückte. Und zwar war es insbesondere das hellleuchtende Licht, das mit einer von ihm vorher nicht geschauten Klarheit die Gebirgshäupter umgab und die Alpenthäler füllte, was den tiefsten Eindruck auf ihn machte, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, nicht die Veduten und Scenerien des Hochgebirges. Dies erklärt die Entwicklung, die seine Malerei in München späterhin genommen, ebenso wie das plötzliche und vollständige Verzagen an seiner Kunst, als er, nach einem gegen seinen Willen durch die Cholera verlängerten Aufenthalt im Gebirge, nach München zurückkehrte. Ihm selbst wie der ganzen zeitgenössischen deutschen Kunst fehlte das Können, um das, was ihm in der Natur den tiefsten Eindruck gemacht, auf der Leinwand darzustellen. So ist es kein Wunder, daß ihm kein Bild gelingen wollte; tiefe Schwermut lähmte Leib und Seele. Doppelt schmerzlich empfand er in diesem Zustand den einige Jahre zuvor eingetretenen Verlust seiner geliebten Mutter, die ihn auch in seinem künstlerischen Streben so wohl verstanden hatte, und der ihm besonders innig verbundenen älteren Schwester Julie, die an Rückenmarksschwindsucht von langem Leiden aufgezehrt aber auch verklärt, gestorben war. Ein Freund half ihm zu dem, was unter diesen Umständen das einzig Richtige war, zur Rückkehr in die Heimat. Es war das freilich ein bitteres Muß. Er glich, wie er selbst später sagte, dem sinkenden Petrus auf dem Meere, sein Künstlerstolz wurde tief gedemütigt, aber dies wurde die Zeit, in welcher er zu einer festen, inneren Glaubensstellung durchdrang. Hiezu half ihm vor allem seine ältere Halbschwester, in deren Pfarrhaus im Lenninger Thal er zunächst Station machte. Ihre linde Pflege, der herzliche und doch von allem Treiberischen freie Glaubensgeist ihres Hauses machte ihn an Leib und Seele wieder gesund. Hier wuchs er hinein in das schlichte Christentum der Glaubenslieder Paul Gerhards, das ihn von nun an durchs ganze Leben begleitete. Seine Schwester lernte mit ihm Vers für Vers aufs neue das Lied: „Befiehl du deine Wege"; sein Lieblingslied wurde späterhin: „Sollt ich meinem Gott nicht singen". Das hat er sich noch auf seinem Sterbebette vorsagen lassen.

Zur Zeit, als Piloty nach München berufen wurde, war Schüz neu-

genesen und eilte mit klopfendem Herzen dieser aufgehenden Kunstsonne zu. Er erlebte die große Freude, daß Piloty nach Durchsicht seiner Sachen ihn als Schüler annahm. Nun ging's rüstig an die Arbeit. Er trat damit ein in einen Kreis eigenartiger Talente, die sich damals in München zusammenscharten: Lenbach, Makart, Liezenmayer, Grützner, Gabriel Max, Gysis, Defregger. Im Jahr 1858 lud ihn Piloty zu einer Studienreise nach Italien in engerem Kreise ein (auch Lenbach war dabei); dieselbe führte sie bis Rom, wo länger verweilt und eifrig gemalt wurde. Die hier gewonnenen Eindrücke sind in Schüz' Kunst deutlich zu spüren: die nachher gemalten Bilder sind weiträumiger gesehen, heller und leuchtender in der Farbe als die vorher gemalten, die Auffassung aber bleibt kerndeutsch, und in der Stoffwahl ist keine Änderung eingetreten. Merkwürdig gering, so gut wie gar nicht vorhanden, ist in all diesen Stücken für unser Empfinden der Einfluß Pilotys in den aus jener Zeit stammenden Bildern; bei der unbedingten Verehrung für den Meister, die Schüz erfüllte, liegt darin ein schlagender Beweis für die starke künstlerische Eigenart des in Dingen des äußeren Lebens so bescheidenen und anspruchslosen Künstlers. Das erste unter Piloty gemalte Bild war das „Abendläuten", das stimmungsvollste Bild, das Schüz in der älteren Weise gelang: ein altes Mütterchen, beim Klang der Abendglocke an spielenden Kindern vorbei über den Kirchhof gehend. Hier ist die Novelle ganz überwunden, es ist ein reines Genrebild, von starkem Stimmungsgehalt, der sich aufbaut auf dem Gegensatz zwischen Jugend und Alter, der blühenden Natur und der Stätte des Todes, zusammengehalten durch die Poesie des Klangs der Abendglocke, der die Jugend zu fröhlichem Spiel, das Alter zur ersehnten Ruhe ladet. Es sind „Pfarrhauseindrücke" der besten Art, die hier verarbeitet sind; daß der Gedanke des Bildes aus einer musikalischen Stimmung geboren ist, weist zurück auf die tiefen Eindrücke, die Schüz von geistlicher Musik und geistlichem Lied erfahren. Der „Osterspaziergang" wurde vor der italienischen Reise begonnen, nach ihr vollendet. Daran schloß sich „Predigtzuhörer vor der Kirche", „Abschied vom Elternhause" und — „Mittagsrast während der Ernte" (unsere Vereinsgabe*). Kein Geschichtsbild ist darunter, wie man es von dem Pilotyschüler erwarten sollte, in keinem Fall sucht der Künstler seinen Gegenstand in geschichtlicher Vergangenheit oder in fremdem Volkstum, in allen Bildern spüren wir vielmehr den Odem der Heimaterde und die Seele des Heimatvolkes.

Ganz besonders ist dies der Fall bei der „Mittagsrast". Es ist ein seltener, aber um so glücklicherer Fall, daß eine Galerie von einem heimischen aufstrebenden Künstler gerade sein Meisterwerk erwirbt, wie es hier von der Stuttgarter Galerie geschehen ist. Dem Bild kommt kunstgeschichtliche Bedeutung zu, denn es nimmt Probleme auf, welche die deutsche Kunst erst zwanzig Jahre später auf dem Umweg über die Schule des Auslands behandeln lernte in der Bewegung, die wir „Freilicht" zu nennen gewohnt sind. Der „kleine Schüz"

*) Das Blatt, eine vorzüglich gelungene Photogravüre von Bruckmann in München, kann von Mitgliedern zum Preis von 2 Mark das Stück durch die Buchhandlung von J. F. Steinkopf, Stuttgart, nachbezogen werden.

erweist sich in dieser Leistung als ein Künstler von merkwürdiger Selbständigkeit, und dabei zeigt das Bild in keinem Zug das Experiment, es ist vielmehr in Konzeption und Ausführung vollkommen „fertig" und ausgereift.

Diese Selbständigkeit zeigt sich vor allem in der Unabhängigkeit von den Schulkategorien „Landschaft" und „Genre", die heute keine sonderliche Rolle mehr spielen, aber damals die ausübende Kunst wie die Kunstkritik beherrschten. Das Bild ist kein Genrebild, denn die Figurengruppe ist nicht die Hauptsache, die Konzeption des Bildes geht vielmehr offenbar von dem Raum aus, in dem sich diese Menschen bewegen. Es ist aber auch keine Landschaft im herkömmlichen Sinn. Bei einer solchen liegt der Hauptraum der Darstellung, der sogenannte Mittelgrund, im Licht und wird rings von Schattenpartien begrenzt. Hier ist es gerade umgekehrt, der Mittelgrund liegt im Schatten, wie eine Insel rings vom Licht umflutet. Der Schattenraum unter dem Apfelbaum, welcher, so charakteristisch für eine schwäbische Landschaft, seine von Früchten beschwerten Zweige zur Erde senkt, unter denen die Menschen, vor der Glut der Sonne geborgen, ihre Mittagsrast halten, ist im ästhetischen Sinn der Hauptteil, der eigentliche Gegenstand des Bildes. Es ist ein Stück „Natur" in dem großen Sinn des Ineinander der belebten und unbelebten Schöpfung, wie sie die „Natur"-Psalmen uns vor Augen stellen (die Stelle Psalm 104, 27 und 28 hat Schüz selbst auf dem Rahmen seines Bildes angebracht) und wie sie der gemütvolle Pfarrerssohn mit den Landleuten seines Heimatdorfes durchlebt hat. Freilich nicht bloß ums Rasten und Sicherquicken handelt es sich auf dem Bild, sondern um das „mit Danksagung Empfangen": zum Tischgebet ist die Familie unter dem Apfelbaum um die Schüssel versammelt; Gottes Güte, die alle Tage neu ist, macht diesen Erntetag zum Schöpfungstag, da Gott den Seinen das tägliche Brot beschert und „aus der Erde bringt". Wir atmen spürbar in der heißen und doch frischen Mittagsluft des Sommertags den Segen Gottes ein, den er auf Feld und Baum gelegt hat, der aber mit Fleiß und Mühe, im Schweiß des Angesichts geerntet sein will. Wie reich und fein abgestuft ist der Inhalt der Darstellung im Einzelnen gestaltet! Unter dem Baum Vater und Mutter mit der zur Familie gehörigen Magd und den Kindern beim Mittagsbrot, das appetitlich und reichlich, wie es sich bei so schwerer Arbeit gebührt, auf dem Tischtuch ausgebreitet ist; wie schmeckt hier im Freien das kräftige Schwarzbrot, das auf dem gleichen Felde gewachsen, der Most im stattlichen, kühlen Deckelkrug, der von dem schattengebenden Baume geerntet ist! Von den Kindern dürfen die älteren zu Tisch beten, das kleine Brüderchen hält Mittagsschlaf im buntbemalten Kinderwagen, den der ältere Bruder*) in den Schatten gezogen hat, und in dem nach bäuerlicher Art trotz des Sommers die Federbetten nicht gespart sind, das jüngste hält sein Mittagsmahl an der Mutterbrust. Noch für andere hat der weitverzweigte Baum schattenkühlen Raum: übermüdet ruht das Alter zur Seite, weiterhin hält ein Junge tiefen Mittagsschlaf, im Hintergrund sitzt die Schar

*) Er will gewiß einmal ein Pfarrer werden, daß er sogar am Erntetag sein Schulbuch auf dem Kinderwagen mit aufs Feld nimmt. — Hier sind die Motive vom Künstler allzusehr gehäuft.



Abendläuten.

der Schnitter beim Essen, sie haben die Sicheln in die Baumstützen geschlagen und winken die erst von der Arbeit Kommenden mit dem Mostkrug herbei. So wird der Blick hinausgeführt in den umgebenden Lichtraum, die sonnenglühende Landschaft, wo rings der Fleiß sich im Ährenfeld regt, von den nahen Kirchtürmen die Glocken Mittag läuten, auch die Vögel von den abgefallenen Körnern reiches Mittagsmahl halten, im Hintergrund links ein Postwagen auf steiler Steige schattigem Waldesdunkel zustrebt, und der Blick über die fruchtbare Ebene des „Gäu“ an den Höhen des Schönbuchs entlang hinschweift bis zur schwäbischen Alb am Horizont, so daß man es recht empfindet, wie Gottes Güte reich ist nicht bloß über Nufringen und Herrenberg, sondern sich weithin streckt gleich dem goldenen Sonnenschein „über alle, die ihn anrufen“. Der Vordergrund endlich gleicht einer reingestimmten Ouvertüre, die das Thema des Ganzen zum voraus andeutet: ein Lämmlein läßt sich's wohl sein im heißen Sonnenschein, der ihm aufs weiße Vließ brennt, und eine herzige Gruppe jugendlicher Ährenleser links (malerisch ein Glanzpunkt des Bildes) geht, nachdem das Grastuch mit Ähren gefüllt ist, ganz in der hochwichtigen Angelegenheit des Mittagessens auf; die Schwester, ihrer Erzieherinnenwürde bewußt, füttert das Brüderchen, einen köstlichen Wildling, sonnverbrannt und flachshaarig; mit beiden Händen hält er sich an der allernährenden Schüssel und sperrt den Schnabel auf nach dem ihm verheißungsvoll vorgehaltenen Löffel; der ältere Bruder, die Taschen voll aufgelesener Äpfel, unbekümmert am schönen Sommertag um die Löcher in Hemd und Hose, thut einen sachkundigen langen Zug aus dem Mostkrug, der reichlich gefüllt ist. Die Gruppe unter dem Baum repräsentiert die Aristokratie des Dorfes, da herrscht Lederhose, Strumpf und Schuh; die Vordergrundsgruppe zeigt die Kinder ärmerer Leute, barfuß, in gröberen Kleidern, wenig gepflegt, aber auch ihnen geht bei dem allgemeinen Gottessegen nichts ab, sie essen sich tüchtig satt, sind gesund und robust und haben nichts von sozialer Verelendung an sich.

Man versteht es bei solcher Schilderung, daß ein Psalmvers dem Künstler zum Motto unseres deutschen Bauernlebens geworden ist; altes und neues Testament gehören zusammen, auch das erstere enthält (oder gehört mit zum) Evangelium; der ewig reiche Gott, der mit uns handelt im Segen und in den Aufgaben des Hausstands und des Erdenberufs, ist derselbe, der uns in Christus das Ziel unseres Lebens gesetzt hat. — Der kernhafte, mit Herz und Gemüt erlebte Inhalt des Bildes stellt zentral den Mutterboden der eigenen gemütlichen und künstlerischen Entwicklung des Künstlers vor Augen. Die Sonne der Bibel, die ihn bescheint, erweist sich darin künstlerisch fruchtbar wie „die Sonne Homers“. Vollständig ist Schüz der Versuchung entgangen, in den Fußstapfen seiner Meister Rustige und Piloty eine Novelle malen zu wollen; alles im Bild ist im Raum, nicht in der Zeit sich vollziehend gesehen, und doch ist der „fruchtbare Augenblick“ trefflich erfaßt, welcher der Darstellung inneren Zusammenhang und Leben verleiht. Dieser liegt eben in der Danksagung vor dem Mittagessen: in ihr ist einerseits enthalten, daß Gott seinen Segen beschert hat, andererseits ist darin das Empfangen zum voraus abgebildet, das dann im Essen praktisch werden wird; sie bezeichnet, wie der hohe Mittag selbst, einen Halt- und Ruhepunkt, in dem sich

ein Vorher und Nachher scheiden und verbinden: zwischen irdischer Arbeit und irdischem Genießen ruhen die Hände und die Seele kehrt bei dem ein, der beides geordnet und gegeben hat.

Was hat nun aber das Bild mit dem „Freilicht" zu thun? Es wird aus unserer Schilderung deutlich geworden sein, welche Wichtigkeit der Schattenraum des Apfelbaums für die Komposition hat. Schüz ist das Auge aufgegangen für die malerische Schönheit des Schattens, er hat die Schatten farbig gesehen. Dies ist aber, so sonderbar es klingen mag, das wesentliche Charakteristikum des Freilichts. Wir wollen versuchen, dies kurz näher zu erläutern. Das gewohnte Maleratelier der fünfziger und sechziger Jahre mit seinem einen Fenster nach Norden stellte für die Modelle, die darin gemalt wurden, eine „einheitliche", d. h. einseitige Beleuchtung her; alles Licht kam von einer Seite, infolgedessen war die plastische Modellierung der Körper besonders klar; Lichtpartien, Halbschatten und Vollschatten setzten sich klar von einander ab; „Schatten" war bei solcher Lichtführung nichts anderes als „Abwesenheit von Licht". Das Auge, im Atelier gelehrt, die Gegenstände so zu sehen, sah sie so auch im Freien, und stellte sie auch als im Freien befindliche in dieser Atelierbeleuchtung dar. Nun liegt aber im Freien die Sache ganz anders. Wohl findet auch hier dank der Sonne (auch wenn sie von Wolken verdeckt ist) der Lichtauffall von einer Seite statt, darauf beruht die Möglichkeit, die Dinge körperlich zu sehen; aber die Schatten sind keineswegs bloße „Abwesenheit von Licht". Vielmehr fällt in die Schatten das Licht, das von dem Himmelsgewölbe, von der Luft (besonders wenn sie dunstig ist), von der Erdoberfläche u. s. w. reflektiert wird, hinein und durchleuchtet sie bald mehr bald weniger, aber doch stets so, daß von einfacher „Lichtabwesenheit" im Freien überhaupt nicht die Rede sein kann. Das „Freilicht" ist nun nichts anderes als die Entdeckung der Schönheit und malerischen Wirksamkeit des die Schatten durchleuchtenden Reflexlichtes. Das Reflexlicht ist in dieser Hinsicht dem direkten Licht weit überlegen, und da es in den Schattenpartien der Körper naturgemäß deutlicher und intensiver in die Erscheinung tritt als in den Lichtpartien derselben, wo es mit dem ihm an Stärke überlegenen direkten Tageslichte konkurriert, so ergab sich die Methode des Freilichts, die Gegenstände mit Vorliebe so zu malen, daß sie ihre beschattete Seite dem Beschauer zukehren, während die ältere Kunst sie stets so gemalt hatte, daß sie ihre Lichtseite gegen den Beschauer wenden. (Dies selbst auf Kosten der Wahrheit: auf Lionardos „Abendmahl" fällt das Licht durch die Fenster im Hintergrund in den Raum, die Figuren erscheinen aber trotzdem von vorne, d. h. von der Seite des Beschauers aus beleuchtet.) Schüz nun hat auf der „Mittagsrast" die Schatten, wie schon gesagt, farbig gesehen, das ist das Interessante, und darin liegt seine hohe malerische Selbständigkeit, denn in Pilotys Atelier hat er das nicht gelernt. Voraussetzung dazu ist schon die selbständige Wahl der Beleuchtung (hoher Mittag), ein künstlerisches Wagnis für die damalige Zeit, denn sie ist der vor allem gesuchten „Modellierung" nicht günstig, hier gilt es Raumtiefe nicht durch schwarze Schatten, sondern durch Abstufung der Tonwerte schaffen. Am schönsten tritt die Farbigkeit

der Schatten zu Tage an der Kindergruppe im Vordergrund links, die im vollen Sonnenlicht gemalt ist; sie zeigt in dem Schatten eine Brechung in das Violett, das später in einer gewissen Periode des „Freilichts" für dasselbe so charakteristisch war. Farbig sind auch die Schatten der Gruppe unter dem Apfelbaum, aber sie wirken schwer und kommen in der Reproduktion der Photogravüre leider ziemlich schwarz, weil Schüz sich nicht klar geworden ist, woher die Farbigkeit der Schatten rührt, nämlich von dem Reflexlicht, das in sie fällt. Das Reflexlicht ist von ihm zwar beobachtet, aber nicht als Luftreflex erkannt und wiedergegeben, sondern in der Hauptsache nur als Oberflächenreflex der benachbarten Gegenstände*) — das ist die Schranke seiner Kunst nach der malerischen Seite. Dagegen zeigen die Figuren, besonders die Gestalt der Mutter, schon einen Effekt, der dann später zur Zeit der Freilichtmalerei eine große Rolle gespielt hat: sogenannte Sonnenflecken. Wenn einzelne Sonnenstrahlen durchs Gebüsch hindurchfallen, so entsteht auf der von ihnen getroffenen Fläche ein leuchtender Fleck, dessen Umriß aber nicht der Lücke im Gebüsch, durch welche die Strahlen fallen, entspricht, sondern der ein Abbild der Sonnenscheibe ist. Höcker in München z. B. hat auf die Darstellung dieser „Sonnenflecken" den Effekt ganzer Bilder gegründet; kein Geringerer als Böcklin hat in seinem „Pan im Schilfe" sie zuerst in Deutschland richtig wiedergegeben. Dies war im Jahr 1855/56; Schüz' „Mittagsrast" ist im Jahre 1861 entstanden (das Bild ist bezeichnet T. S. 1861). Ich möchte trotzdem glauben, daß Schüz das Motiv selbständig gefunden hat, denn die Darstellung ist im ganzen weniger gut als bei Böcklin; nur an dem Kinderwagen und am Gewand der Mutter erzeugen die auffallenden Sonnenstrahlen die richtigen schwankenden Sonnenbildchen, an der Gestalt des Vaters bleiben es mehr Streiflichter; hier fehlt offenbar die unmittelbare Beobachtung. Dies ist wohl auch der Grund, daß er für die Hauptfiguren der Gruppe die festen Umrisse beibehält, die sich nur bei Atelierbeleuchtung ergeben, während das Reflexlicht die festen Umrisse auflöst, der „lockere" Umriß, der für das Freilicht charakteristisch ist, findet sich aber schon angebahnt bei der genannten Kindergruppe und besonders bei dem wunderschön gemalten Apfelbaum. Dieser Baum auf Schüzens Bild ist kein Baum schlechthin, wie ihn der Landschafter sonst damals anbrachte, um seinen Vordergrund zu füllen, er ist ein „Porträt", ein Individuum, in dessen Leben sich der Künstler mit nachfühlender Liebe versenkt hat. Hierauf beruht denn auch

*) Dies ist freilich nur auf dem Original zu erkennen, doch hängt dies ja jedermann zugänglich in der Stuttgarter Galerie. Reflexe vom Tischtuch her z. B. wird man deutlich an den Gestalten wahrnehmen. Der Kinderwagen macht übrigens eine Ausnahme, er ist wirklich im Freilichtton gemalt. Offenbar sind die Studien zu ihm und zu der Vordergrundsgruppe im Freien entstanden, dagegen die zu den Gestalten des Vaters und der größeren Kinder im geschlossenen Raum. Diese passen daher weniger in die Situation der Mittagsrast am heißen Erntetag; sie sehen aus, „als hätten sie das Sonntagshäs angezogen". Die sehr schöne Figur der Mutter nimmt hinsichtlich der malerischen Behandlung eine mittlere Stellung ein, sie zeigt mehr Luftton als die übrigen Gestalten, besonders dank den Sonnenflecken. Als Motiv ist sie aber wohl nicht auf schwäbischem Boden gewachsen, ihr dürfte vielmehr eine italienische Studie des Künstlers zu Grunde liegen. Dieselbe ist übrigens vortrefflich ins Schwäbische übersetzt.

zu einem guten Teil die Schönheit der Komposition, die das Bild auszeichnet. Man sehe, wie sich die Zweige des Baumes teilen und senken, und wie die Stützen, auf denen sie ruhen, hell beleuchtet, dünnen Säulen gleich, mit ihm zusammen eine Halle bilden, durch deren Bögen hindurch man in die weite Landschaft schaut. Wir haben an anderer Stelle des „Christlichen Kunstblattes" (Nr. 1, Seite 12) hingewiesen auf die ästhetische Wirkung der durchgehenden Vertikalglieder der gotischen Baukunst; derselbe Effekt tritt hier ein. Der auffallend großräumige Eindruck des Bildes beruht zum einen Teil auf dieser Anordnung, zum anderen darauf, daß der Baum in seiner oberen Hälfte und links vom Bildrand geschnitten wird. Dieses letztere — auch sonst häufig angewandte — Kunstmittel bewirkt, daß der Raum unter dem Baum im Verhältnis zum Gesamtraum größer erscheint; denn er wird nun für die Anschauung nicht von letzterem umfaßt, sondern nur auf zwei Seiten begrenzt.

Blicken wir genauer hin auf das Landschaftsbild, das sich unter dem Apfelbaum hindurch erschließt, so sind wir erstaunt über die Fülle von Gestalten und Einzelschilderungen, die sich hier ohne Überfüllung, vielmehr in schöner, räumlicher Verteilung dem Auge darbietet. Die Sache ist deshalb so überraschend, weil die Entfernung, aus welcher das Auge die Hauptgruppe unter dem Baum und die Einzelheiten des Hintergrundes richtig sieht, eine verschiedene ist. Ist das Auge richtig eingestellt für die Hauptgruppe, so verschwimmen die Einzelheiten des Hintergrundes zu sehr; sieht es den Hintergrund genau, so ist es zu nah für richtiges Sehen der Hauptgruppe. Dies ist ohne Zweifel ein technischer Fehler, der Schüz ohne weitere Reflexion mituntergelaufen ist. Um seinetwillen ist das Bild schwer richtig zu sehen und wird von vielen nicht genügend gewürdigt. Aber es beruht darauf eine doppelte künstlerische Wirkung bedeutender Art. Ist das Auge richtig eingestellt, um die Hintergrundsdarstellung genau zu sehen, so ist der Beschauer so nah an dem Bild, daß er nicht im stande ist zumal bei dem gewählten, eben hierauf berechneten Breitformat des Bildes, mit einem Blick den ganzen Hintergrund rechts und links zu überblicken, das Hin- und Herwandern des Blickes von rechts nach links und umgekehrt genügt nicht. So entsteht hier der „künstlerische Zwang zum stereoskopischen Sehen", von dem das „Christliche Kunstblatt" Jahrgang 1896, S. 44 ff. ausführlich geredet hat. Beide Augen suchen das Ganze zu sehen und jedes sieht doch je nur den Teil, der ihm zunächst liegt. So bilden sich von demselben Objekt zwei verschiedene Bilder auf der Netzhaut. Indem diese kombiniert werden, entsteht für das Bewußtsein eine körperliche, d. h. in diesem Fall räumliche Anschauung. So beruht hierauf die hervorragende Raumwirkung des Bildes; heutzutage wird sie in gleicher Art von jedem guten Bilde verlangt, aber von Rustige und Piloty ist sie in keinem einzigen Fall so wie hier erreicht worden. — Indem nun aber Hauptgruppe und Hintergrund unter verschiedenen Bedingungen richtig gesehen werden, treten dieselben für das Auge sehr stark auseinander. Dies ist aber das Charakteristikum der Großkunst*), und deshalb macht das

*) Die Wirkung der Goldmosaiken z. B. beruht hierauf; bei diesen lösen sich für die Anschauung die Figuren ganz von dem goldleuchtenden Hintergrund.

Bild so gar keinen genremäßigen Eindruck, während doch das Dargestellte dem Inhalt nach nicht über diese Gattung hinausführt. Zugleich wird aber das Auge veranlaßt, Hauptgruppe und Hintergrund auf einander zu beziehen, dies giebt der Hauptgruppe ihren Beziehungsreichtum, dem „Gedanken" des Bildes seine Tiefe. Allein für sich betrachtet, hat die Hauptgruppe, besonders der Vater und der betende Knabe, etwas Spießbürgerliches, nicht das frische Leben der Gruppen im Vorder- und Mittelgrund links. Aber durch den Reiz zur Blickwanderung zwischen ihr und dem Hintergrund werden die Vorstellungen und Empfindungen, die in beiden Teilen herrschen, in ihrer Gegensätzlichkeit kombiniert; die Scene unter dem Apfelbaum wird zur Rast „während der Ernte"; von der Mühe und Arbeit, die im Hintergrund herrscht, merken wir, daß als ihr Lohn „das tägliche Brot" winkt; was wir oben im „fruchtbaren Moment" enthalten fanden, wird nach seiner einen Seite hin hiedurch anschaulich, die Phantasie braucht es nicht aus eigenem Vorrat zu ergänzen, das Auge sieht, wie Gottes Segen auf dem Felde beschert wird, wie es andererseits durch die Blickwanderung selbst auf das nachfolgende Genießen der Speisen hingelenkt wird.

Allmählich gestalteten sich die Verhältnisse in München für Schüz weniger angenehm. Er hatte, um anderen Platz zu machen, die Schule Pilotys verlassen und ein Atelier in der Stadt bezogen, damit traf er es aber nicht glücklich. An Piloty selbst fiel ihm mehr und mehr dessen religiöse Gleichgültigkeit auf; dies lockerte das Band der persönlichen und auch der künstlerischen Gemeinschaft. Ein äußerer Anlaß, die Wiederholung des „Osterspaziergangs" für den Kupferstecher Barthelmeß in Düsseldorf, veranlaßte ihn, dorthin zu reisen; diese Gelegenheit wollte er benützen, um die dort lebenden Meister Knaus, Vautier, die beiden Achenbach und andere kennen zu lernen. Als er aber in Düsseldorf war (1866), sagten ihm die dortigen Verhältnisse so zu — an Aufträgen fehlte es ihm auch nicht —, daß ein Jahr um das andere verging, und als er in Düsseldorf gar seine Braut und spätere Frau gefunden hatte (1873), wurde Düsseldorf seine bleibende Heimat. Seine Gattin war die Tochter des verstorbenen Universitätsbibliothekars J. J. Tafel aus Tübingen, dessen Witwe, aus Westfalen stammend, sich in Düsseldorf niedergelassen hatte. Ein glückliches Familienleben war Schüz beschert. Mit inniger Liebe hing er an der Gattin und den vier Kindern; er durfte einen der drei Söhne den Beruf des Vaters ergreifen sehen und begleitete seine Ausbildung mit treuester Fürsorge. Der Friede einer glücklichen Häuslichkeit spricht aus den Bildern, die Schüz in Düsseldorf geschaffen. Ihrem Stoff nach aber sind sie, so viel uns bekannt, alle der schwäbischen Heimat entnommen. Es war, wie wenn die Bilder dieser Thäler und Berge in der Ferne ihm noch lebendiger die Phantasie erfüllten, als da er auf schwäbischer Erde wohnte. Freilich wurde er kein Fremdling in Schwaben. Jahr um Jahr, auch nach dem wenige Jahre nach Gründung seines Hausstandes erfolgten Tode seines Vaters (in dessen Pflege während der letzten Krankheit er sich, von Düsseldorf herbeigeeilt, mit einer Schwester teilte), kehrte er bei schwä-

bischen Freunden ein, so insbesondere bei dem kunstsinnigen und künstlerfreundlichen Obermedizinalrat Dr. Reuß in Stuttgart. Die Studien, die er bei solch kürzerem oder längerem Aufenthalt entwarf, geben ein deutliches Bild der weiteren Entwicklung seiner Kunst auch für den, der die ausgeführten Bilder (wie der Verfasser) nur zum Teil gesehen hat. Zu nennen sind: Ostermorgengesang (jetzt in Amerika), Sonntagnachmittag im Dorf, Sonntagnachmittag vor dem Dorf, Frühling in Schwaben, Herbstfeier, Kindergottesdienst, Frühlingsabend in Schwaben.

Diese Entwicklung hat etwas Überraschendes, sie ergiebt schließlich ein anderes Resultat, als man auf den ersten Blick von Schüz erwartet hätte. Zwar darin bleibt er sich ganz gleich, daß er unbedingt seine Selbständigkeit wahrt; Knaus und Vautier haben so wenig Einfluß auf ihn wie vorher Piloty und Defregger. Aber nachdem noch auf einer Reihe von Bildern die Figuren dem Landschaftlichen die Wage halten, ja die Hauptsache sind, schlägt schließlich der Landschafter in Schüz durch. Die Figuren fehlen zwar nie, aber während sie ursprünglich die Hauptsache sind und die Landschaft ihnen Stimmung verleiht, wird es schließlich umgekehrt, die Figuren, im kleinsten Maßstab ausgeführt, sind nur noch Staffage, allerdings unentbehrliche, wesentlich Stimmung gebende für die Landschaft. Es ist eine Entwicklung umgekehrt, wie bei Ludwig Richter, der von der Landschaft zu den Figuren kam. Schüz ist damit gewiß, wie immer im Leben, sich selber treu geblieben. Die Raumkunst, die Darstellung des räumlich Großen und Bedeutenden, allerdings zugleich gemütvoll Belebten, war sein Beruf. Hiezu gehört nun auch das Figürliche, und manches davon ist unübertrefflich gut; die Vordergrundsgruppe unserer „Mittagsrast" z. B. wird, das sind wir überzeugt, alle Zeit für ein Meisterwerk gelten. Anderes aber ist weniger unmittelbar beobachtet, giebt das Volk weniger wie es ist, als wie man es gern hätte.*) In diesem Stück ist Ludwig Richter naiver. Dagegen Schüzens Landschaften sind zwar auch ideal, er sieht in den Gegenden seiner Heimat, die er malt, mehr die Fußstapfen des gütigen und segnenden Gottes, als die Spuren des Elends, das daselbst, wie er wohl weiß, auch nicht fehlt; aber sie sind bis zu den letzten Arbeiten konzipiert aus der großräumigen Anschauung heraus, die wir kennen, und geben je ein individuell gesehenes Landschaftsbild wieder nach Gliederung und Stimmung; nichts erscheint von außen hineingetragen. Und wenn wir nun die künstlerische Art dieser späteren Landschaften näher bezeichnen sollen, die auf den ersten Blick von den älteren Arbeiten so stark abweicht, so geschieht dies vielleicht am einfachsten, wenn wir sagen: Schüz knüpft in denselben an die Behandlung des Landschaftlichen im Hintergrund der „Mittagsrast" an, nicht an Vorder- und Mittelgrund derselben.

Die Bilder sind vor allem gemalt für einen ganz bestimmten, nahen Standpunkt des Beschauers. Dieser Umstand beweist, wie vollständig unabhängig Schüz sich gehalten hat von fremden Einflüssen, denn in der gleichen Zeit hat die übrige deutsche Kunst ihre Bilder immer mehr für einen fernen

*) Dies Urteil zieht allerdings die von Schüz zahlreich ausgeführten Illustrationen nicht in Betracht, weil dieselben mir nur zum Teil bekannt sind.

Standpunkt des Beschauers eingerichtet. Er ist deshalb auch so wenig gewürdigt und in weiteren Kreisen verstanden worden. Denn nur vom richtigen Standpunkt aus sieht man, welch vortreffliche Raumwirkung Schüz bei all seinen Bildern zu erzielen weiß. Das Haupthilfsmittel ist das beim Hintergrund der „Mittagsrast" beschriebene: bei näherem Zusehen ist das ganze Bild erfüllt von winzigen Figurengruppen, heimeligen kleinen Nestlein voll Menschen, bei denen Gemüt und Auge gern verweilt. Indem man sich bemüht, sie im großen Bildraum zusammen zu sehen, entsteht der beschriebene Zwang zum stereoskopischen Sehen. Dabei geht nun die trefflich empfundene und im Farbenton wiedergegebene Luftstimmung gleichsam für das Auge räumlich auseinander. Allerdings die eigentliche Freilichtbewegung hat Schüz nicht mitgemacht; seine Schatten bleiben stets farbig, aber Beobachtung und Wiedergabe der Luftreflexe in den Schatten ist nicht sein Streben. Aber das Kunstmittel ist dasselbe, das auch die Freilichtmalerei anwendet, nur gelangt Schüz dazu auf völlig selbständigen Wegen. Er bleibt stehen bei der Wiedergabe der Stimmung und Tönung der Luft und der Erde im Licht. Hier aber ist ihm die Wiedergabe der Frühlingssonne, wie sie um die braune Scholle und die sich eben mit Grün bekleidenden Hänge ihre goldenen Schleier webt, vortrefflich gelungen; ebenso die Wirkung der Sonne auf der weißglänzenden, friedevollen Winterlandschaft mit ihren eingeschneiten heimeligen Häusern.

Ja friedevoll, sabbathlich, sonntäglich ist der Hauch, der uns aus Schüzens Bildern anweht. „Selig sind, die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen" — drüben im Licht, aber auch hier schon in seinen Segensspuren in Wald und Feld und Haus, in allen seinen Geschöpfen und Kindern. Nur vom Standpunkt dieses Heilandswortes aus versteht man Herz und Kunst von Theodor Schüz ganz.

Am 17. Juni 1900 ist er in Düsseldorf nach längerem Leiden im Frieden heimgegangen. J. M.

Chronik.

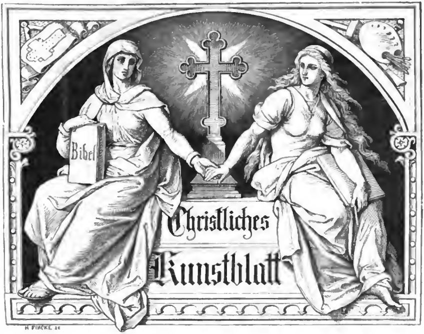
In dem als Eisenbahnstation bekannten bayerischen Städtchen **Lichtenfels**, in dessen Nähe der vielbesuchte Wallfahrtsort Vierzehnheiligen liegt, soll für die allmählich zahlreich gewordene protestantische Gemeinde eine Kirche in frühgotischem Stil erbaut werden. Die Kosten sind auf 117000 ℳ veranschlagt.

Die **Gemäldesammlung** des verstorbenen Organisten von St. Stephan in Wien, **Preyer**, ist für 1500000 Kronen nach Amerika verkauft worden, wie das Athenäum aus London berichtet. Der Erlös ist zur Gründung eines Waisenhauses bestimmt. Die Sammlung enthält von älteren holländischen Meistern Werke von Ruysdael, van Goyen, Franz Hals und von französischen solche von Claude Lorrain, Greuze, Boucher und der Malerin Vigée-Lebrun.

Dem **Louvre in Paris** ist in der Sammlung des Privatmannes Thomy Thiéry wiederum eine höchst wertvolle Schenkung zugefallen. Die Sammlung, die unter anderem zahlreiche Werke von Corot, Rousseau und Millet enthält, wird den Blättermeldungen zufolge auf mehr als neun Millionen Francs geschätzt.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

März 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. Nr. 3.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz, und Dr. M. Zucker,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart. Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Eine neue Publikation der Apokalypse Dürers.

Mit Dürers Apokalypse tritt die deutsche bildende Kunst an der Schwelle eines neuen Zeitalters zum erstenmal ebenbürtig neben die großen Leistungen anderer Nationen. Das Jahr 1498 wird deshalb auf dem Gebiete der Kunstgeschichte stets denkwürdig bleiben. Doch ist die richtige Schätzung jenes Werkes wie Dürerscher Kunst überhaupt immer noch nicht genug verbreitet, wenn auch die in den letzten Jahrzehnten mehrfach erfolgten Publikationen gerade seiner großen Holzschnittfolgen darauf hindeuten, daß das Verständnis dieser Schöpfungen sich allmählich mehr und mehr Bahn bricht. Vor allem thut da gutes und billiges Anschauungsmaterial not. Die neue Ausgabe der Apokalypse ist darum jedenfalls zu begrüßen, denn durch jede solche Veröffentlichung wird das Bekanntwerden mit der Kunst des Nürnberger Meisters erleichtert und gefördert, doch

kann sie, wie sie vorliegt, nur mit einigem Vorbehalt empfohlen werden. Der Titel lautet:

„Die geheime Offenbarung Johannis. 15 Vollbilder nach den Handzeichnungen (sic!) Albrecht Dürers und gleichzeitigem Text nach der Straßburger Ausgabe von Martin Greff 1502. Mit einem Vorwort und begleitender Auslegung von Prof. Dr. J. N. Sepp. Reproduktionen der Bilder und des Urtextes durch die graphische Kunstanstalt von J. Hamböck in München. München Karl Haushalter, Verlagsbuchhandlung. (Ohne Jahrzahl, folio).

Vor anderen Veröffentlichungen, soweit sie mir zu Gesicht gekommen sind, hat diese neueste das voraus, daß sie anschaulich vorführt, wie Dürers Kompositionen zuerst dem Publikum vor Augen kamen. Jetzt werden uns in den Sammlungen meist einzelne Blätter vorgelegt, Dürer aber gab bekanntlich seine Holzschnitte in Buchform mit dem Texte der Apokalypse heraus, denn der Text sollte zugleich gelesen werden können, doch haben sich nur sehr wenige Exemplare in dieser Gestalt erhalten, so daß man das Werk nur selten so zu Gesicht bekommt. Der Titel der lateinischen Ausgabe lautet deshalb auch nicht „apocalypsis in figuris“, wie in der Vorrede zu der vorliegenden Ausgabe deutsch-lateinisch zu lesen ist, sondern „apocalypsis cum figuris“.

Der Ausgabe hat Sepp eine Vorrede und für jedes Blatt einige einführende Worte beigegeben. Die Absicht den, der die Holzschnitte betrachtet, in die Stimmung zu versetzen, aus der heraus die Kompositionen entstanden, ist nur zu billigen, und manches, was gesagt ist, dient auch diesem Zwecke. Mit der etwas seltsamen Art, wie dabei aus einem reichen Füllhorn gelehrten Wissens allerlei Überraschendes ausgestreut wird, wird sich jeder Leser in seiner Weise abfinden. Vollständig treffen wir mit dem Verfasser zusammen in der Hochschätzung Dürers. Im Interesse weniger kundiger Käufer des Buches werden einige Bemerkungen am Platze sein.

Als Druckfehler ist wohl anzusehen, wenn wir in der Vorrede lesen, Dürer habe „1512“ Raffael einen Teil seiner Holzschnitte und Kupferstiche gesendet. Auf der bekannten Zeichnung der Albertina in Wien, die durch eine Aufschrift als Geschenk Raffaels an Dürer erklärt wird, steht die Ziffer 1515. Im übrigen ist der obigen bestimmten Behauptung gegenüber zu bemerken, daß wir keineswegs wissen, was Dürer an Raffael gesendet hat. Eine schlimme Entstellung des Titelblattes ist es, daß dort steht: „15 Vollbilder nach den Handzeichnungen Dürers“, statt nach den Holzschnitten Dürers, wie man wohl schreiben wollte. Indes haben mit Ausnahme des ersten Blattes als Vorlage nicht die Holzschnitte einer der beiden Dürerschen Ausgaben von 1498 und 1511 gedient, sondern wie zum Text die Ausgabe des Malers Greff von Frankfurt, der im Jahre 1502 in Straßburg Nachschnitte des Dürerschen Werkes herausgab.*) Merkwürdiger-

*) Durch dieses Vorkommnis klüger geworden, hatte Dürer für die Ausgabe von 1511 zum Schutz gegen Nachdruck sich ein kaiserliches Privileg verschafft, das in dem Drucke mit der charakteristischen Anrede beginnt: Heus, tu insidiator et alieni laboris et ingenii surreptor! (Die nebenstehende Abbildung, die besonders durch das einfach große, friedevolle Landschaftsbild wirkt, über welchem der Himmel in einer für unser jetziges Empfinden allzugroßen, für jene



weise fehlt jedoch auf den vorliegenden Nachbildungen das Greffsche Monogramm, das er an Stelle des Dürerschen gesetzt hatte. So zeigen die Blätter jetzt überhaupt kein Monogramm, während wir auf den Originaldrucken Dürers überall unten in der Mitte sein Monogramm sehen. Nur die erste Darstellung „Johannes vor der ihm erscheinenden Madonna" geht auf einen Originalholzschnitt Dürers zurück. Diese Darstellung hat bekanntlich erst die zweite*) Ausgabe von 1511, die nur mit lateinischem Text erschien, und zwar war die neue Darstellung vignettenartig unterhalb der Aufschrift „Apocalypsis cum figuris" angebracht, die jetzt der Reproduktion fehlt. Die Titelaufschrift wurde aber weggelassen, weil noch das Titelblatt der Greffschen Ausgabe folgt. Bei dem Abdruck des Textes finden wir folgende Aufeinanderfolge der Kapitel: 13, 17, 18, 19, 20, 14, 15, 16, 21, 22. Ob dies bereits ein Versehen der Greffschen Ausgabe war, kann ich nicht feststellen. Daß Dürer schon 1493 mit dem Gedanken der Apokalypse sich getragen habe, ist möglich, aber nicht zu beweisen. Er benützte allerdings für das babylonische Weib eine 1493 entstandene Kostümstudie, aber bei der großen Veränderung, die hiebei mit der Handzeichnung vorgenommen wurde, kann man daraus nichts Bestimmtes schließen. Das Aussehen des Blattes legt vielmehr nahe, daß Dürer ursprünglich damit nichts anderes bezweckte, als eine auffallende, ihn interessierende modische Tracht festzuhalten, wie er das auch bei anderen Zeichnungen that. Irreführend ist ferner, wenn zum letzten Blatt „das himmlische Jerusalem" gesagt wird: „Nun beginnt das tausendjährige Reich Christi auf Erden, der auf weißem Rosse seinen Triumpheinzug hält. Es gilt den Seinen die Herrschaft zu geben, die zum Hochzeitsmahle des Lammes berufen sind (Apok. XIX, 11). Dieses letzte Bild hat uns Dürer vorenthalten." Das nimmt sich so aus, als ob in der Apokalypse etwas von einem Triumpheinzug Christi stünde, der stattfindet, nachdem der Böse von dem Engel in den Abgrund versenkt ist. An der citierten Stelle aber ist nur von dem auf einem weißen Rosse sitzenden Heerführer die Rede, der gekommen ist, mit seinem Kriegsheer die Könige auf Erden zu schlagen.

Was die Holzschnitte betrifft, so befand man sich, wie schon erwähnt, in einer argen Täuschung, wenn man diese Blätter für die Dürerschen Originale hielt. In den Greffschen Nachschnitten ist nicht nur viel von der malerischen Stimmung der Originale verloren gegangen, sondern auch der Gesichtsausdruck hat wesentlich von dem eingebüßt, was Dürer von inneren Empfindungen und von seelischen Regungen auszusprechen verstand. Die Gesamthaltung hat besonders durch zu schwere Schatten gelitten. Wenn die Blätter trotzdem noch unser Interesse erwecken, so ist dies das günstigste Zeugnis für den großartigen

Zeit aber keineswegs störenden Nähe sich aufgethan hat, ist in dankenswerter Weise von dem Verein für Reformationsgeschichte aus M. Zucker, Albrecht Dürer, Halle 1900, zur Verfügung gestellt worden.)

*) Es ist irreführend, wenn man, wie öfter geschieht, diese Ausgabe als die dritte bezeichnet, denn im Jahre 1498 erschienen zugleich Exemplare mit deutschem wie mit lateinischem Text. Die Apokalypse von 1511 wird in der Unterschrift überdies bezeichnet als: impressa denuo.

Wurf der Kompositionen. Um sich den Unterschied der Originale und der Nachschnitte klar zu machen, vergleiche man zum Beispiel die Landschaft des Blattes, auf dem Johannes in den Himmel entrückt wird (zweites Blatt der eigentlichen apokalyptischen Darstellungen, Abbildung S. 35), oder die Gestalt des Teufels auf dem letzten Blatte; ähnliches findet man allenthalben.

Auf der anderen Seite muß allerdings hervorgehoben werden, daß die Haushalterschen Nachbildungen in der Mehrzahl vorzüglich gelungen sind, und so darf man sie trotz der obigen Bemerkungen willkommen heißen. Vielen Verehrern Dürers wird es erwünscht sein, nun auf leichtem Wege mit jenen Greffschen Nachschnitten bekannt zu werden, und da gute Originaldrucke nicht überall zu Gebote stehen, so können sie, obschon die Originale vergröbert sind, doch immerhin dazu dienen, von der markigen, kraftvollen Gesamtwirkung guter, alter Holzschnittdrucke eine Vorstellung zu geben, was wir bei weniger guten Originalabzügen schmerzlich vermissen. Für Unterrichtszwecke dürfte es weiter sich als sehr förderlich erweisen, diese Blätter neben die Originale zu legen. Wer mit Kunststudien sich zu befassen beginnt, muß erst sehen lernen, und vollends bei Dürer wird es nicht jedermann sofort leicht, den reichen Gehalt allseitig zu erkennen. Beim Vergleichen der Originale und Nachschnitte aber würde gewiß jeder leicht einsehen, wie hoch die Originale über den Nachschnitten stehen, und angesichts des Gegenbildes alsbald mit Bewußtsein erfassen, worin Dürers Meisterschaft als Künstler besteht, wie reich er im einzelnen durchzubilden, und wie fein er schon damals im ganzen malerische Stimmung zu geben verstand. Von solchen Gesichtspunkten aus kann die überdies billige Publikation (10 ℳ) bestens empfohlen werden. Die Ausstattung kann man nur loben.

Da sich mancher Leser vielleicht erinnert, schon früher solche Blätter gesehen zu haben, so sei bemerkt, daß die jetzt auf dem Titel nur als reproduzierende Anstalt genannte „Graphische Kunstanstalt von J. Hamböck in München" die Publikation schon 1893 einmal in den Handel brachte. B.

Die Restaurationspläne für das Heidelberger Schloß und den Meißner Dom.

Zwei Fragen haben jüngst in die Kreise der Architekten und Kunsthistoriker lebhafte Bewegung gebracht. Die eine ist die, ob das Heidelberger Schloß, oder genauer zunächst der Teil, welcher nach dem Kurfürsten Otto Heinrich gewöhnlich der Ott-Heinrichsbau genannt wird (begonnen 1556) wieder aufgebaut werden soll, oder ob nur das Nötige zu geschehen habe, um die Ruine vor Verfall zu schützen (vgl. S. 159 des Jahrgangs 1901 dieses Blattes). Die andere Frage betrifft den Meißner Dom, der neben der imposanten Albrechtsburg auf weithin sichtbarer Höhe über der Elbe emporragt (cfr. l. c. S. 111). Nach einem vor kurzem gefaßten Beschluß des dortigen Dombauvereins soll die Westfassade, die zur Zeit als geschlossener Bau in drei Stockwerken aufsteigt, ausgebaut werden, und zwar sind zwei Abschlußtürme geplant, während gute Gründe

dafür sprechen, daß das Richtige ein Mittelturm mit zwei kleineren, flankierenden Seitentürmen wäre, wie wir das z. B. bei uns in Süddeutschland eben in Nachahmung spätgotischer sächsischer Art an der Fassade der Gumbertuskirche in Ansbach sehen.

I.

Für das Heidelberger Schloß ist es noch zu keinem entscheidenden Beschlusse gekommen. Bei den Verhandlungen der Kommission, welche von der badischen Regierung einberufen war, trat vielmehr der Gegensatz zwischen Freunden und Gegnern einer Restauration recht scharf zu Tage, und zwar war man auffallenderweise auf Seite der Architekten teils der Meinung, daß nur bei einem völligen Wiederaufbau eine Erhaltung möglich sei, teils sprach man sich ebenso bestimmt dahin aus, daß die Ruine bei entsprechender Überwachung ohne Bedenken in ihrem gegenwärtigen Zustand belassen werden könne. Diese zwiespältige Ansicht der Fachmänner in dem Hauptpunkte erschwert natürlich das Urteil des Laien, wenn man sich die Frage vorlegt, ob restauriert werden solle oder nicht. Doch darf man wohl der Ansicht derer sich anschließen, welche die Ruine erhalten wissen wollen, da auch die Gegner die Mauern noch für fähig erachten, einen so schweren Aufbau zu tragen, wie ihn Schäfer beabsichtigt.

Wer sich den Eindruck vergegenwärtigt, den die hochaufragenden, herrlichen Mauern auf jenem von der Natur bevorzugten Fleck deutscher Erde hervorbringen, und die geschichtlichen Erinnerungen an sich vorüberziehen läßt, die jenes unvergleichliche Ganze zu wecken vermag, der kann nur mit größtem Bedauern daran denken, daß ein Gesamtbild von so reichem, einzigartigem Stimmungsgehalt den künftigen Generationen genommen sein sollte. Aber auch das wissenschaftliche, kunstgeschichtliche Interesse darf gegen solche Pläne aufgerufen werden. Von den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ab hat man an unzähligen Stellen „wiederhergestellt", wie man in allerdings ehrlicher Überzeugung wähnte, in Wirklichkeit hat man aber, wie wir jetzt sagen müssen, in oft barbarischer Weise unendlich viel beseitigt und zerstört, was wir fortan schmerzlich entbehren. Vielfach hat man durch solches Vorgehen unwiederbringlich die Fäden durchschnitten, die einst einen lebendigen Zusammenhang zwischen früheren und späteren Zeiten vermittelten. Selbst Wiederherstellungsarbeiten gegenüber, wie die des gefeierten französischen Architekten Viollet le Duc es waren, kann die neuere Kritik oft nicht umhin, ihr Bedauern auszusprechen. Für das moderne Auge wiederholen sich jetzt oftmals mehr oder weniger schematische Bildungen an Stelle der Mannigfaltigkeit und des individuellen Empfindens, das die lebendige Weiterentwicklung früherer Zeiten in ihren Formen zum Ausdruck gebracht hatte. Vollends der einst so gerühmte Heideloff erscheint uns zumeist in einem wesentlich anderen Lichte. Von mancher Seite her sieht man zwar solche Einwendungen als wenig berechtigt an, aber die geschichtliche Betrachtung hat ein Recht darauf, die früheren Zeiten in ihrem wahren Wesen belauschen zu können; sie soll an der Eigenart des allmählich geschichtlich Gewordenen die späteren Generationen beurteilen lehren, und was wahr, frei und selbständig in der Vergangenheit gedacht und empfunden wurde, strahlt hin-

wiederum in wohlthuender Weise die belebende Wärme aus, die zu neuem Schaffen die rechte Stimmung giebt. Solche Züge zu verwischen, soll man sich hüten, und mit Recht erheben sich jetzt so viele Stimmen gegen die Restaurationsgedanken, die, ausgehend von dem im übrigen gewiß höchst verdienten badischen Architekten Schäfer, den Heidelberger Schloßberg bedrohen. Es ist da erfreulich, daß den Architekten, die in der Kommission in Übereinstimmung mit den Vertretern der Kunstgeschichte für Erhaltung der Ruine sich aussprachen, nun auch draußenstehende Fachmänner öffentlich sich angeschlossen haben. Die Empfindung, daß es einen Verlust abzuwehren gelte, hat desgleichen in der Presse zahlreiche andere Erklärungen hervorgerufen, die man von unseren Gesichtspunkten aus nur billigen kann. Wer sich über die Frage näher unterrichten will, dem seien „Die Verhandlungen der Heidelberger Schloßbaukonferenz vom 15. Oktober 1901, Karlsruhe 1902" empfohlen, wo auch eine Abbildung der Fassade gegeben ist, wie Schäfer sie aufzubauen vorschlägt. Besonders aber ist auf die kleine Broschüre hinzuweisen, die der Straßburger Vertreter der Kunstgeschichte, Dehio, veröffentlicht hat.

Sollte die geplante Wiederherstellung ausgeführt werden, so würde nicht nur der malerische, feine Reiz, der um jene Mauern webt, völlig dahin sein, sondern man würde an diesem für die Kunstgeschichte hochwichtigen Orte auch nur mehr mit Mühe das spezifische Kunstempfinden der Vergangenheit erfassen können. Sehr treffend erinnert die „Münchener Allgemeine Zeitung" in einer Anzeige des ebengenannten Schriftchens an einen Ausspruch, den Karl V. einst gethan hat, als man in die Moschee von Cordova, die sich mit keiner anderen vergleichen läßt, einen entstellenden weißen Marmorbau hineingesetzt hatte. der die farbige Harmonie dieser Räume auf das empfindlichste störte. „Ihr habt," sagte da enttäuscht der Kaiser, „etwas gebaut, was ihr oder ein anderer anderswo auch hätte bauen können, aber ihr habt zerstört, was einzig war in der Welt." Man übersehe für die Frage auch nicht, daß man, wie Dehio hervorhebt, den jetzt geplanten Bau mit Hilfe der vorhandenen Aufnahmen, die alles Einzelne feststellen, später jederzeit ausführen könnte, wenn die Ruinen einmal wirklich dazu nötigen sollten. Mit Recht macht Seidl ferner nachdrücklich geltend, daß bei dem geplanten Ausbau große, völlig überflüssige Räume entstehen würden, für die man, wenn überhaupt, nur künstlich eine Verwendung schaffen könnte. Diese Zwecklosigkeit würde aber einen fatalen Zug von Öde und Leerheit in das Ganze bringen, während jetzt das Werk der Menschenhand und die lebendige freie Natur so einzigartig zusammenwirken.

Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus ist gegen den Schäferschen Entwurf mit seinem mächtigen, zehn Meter hohen Doppelgiebel vor allem einzuwenden, daß man nicht weiß, wie die Fassade einst aussah, und doch soll jedes derartige Beginnen eine Wiederherstellung des Dagewesenen vor allem anstreben, und innere Gründe sprechen weiter sehr bestimmt dagegen, daß hier das Richtige getroffen sei. Man kann zwar nicht mit Sicherheit sagen, wie die Fassade nach oben abschloß, aber wohl, daß der Schäfersche Aufbau einen Widerspruch gegen das Vorhandene in sich schließt. An sich macht er gewiß einen glänzenden, im-

posanten Eindruck, aber paßt diese anspruchsvolle, doch wohl einen späteren Zeitgeschmack verratende, Höheentwicklung zu der Feinheit und dem edlen Maßhalten in den Verhältnissen, worauf der Gesamteindruck der vorhandenen drei Stockwerke im wesentlichen beruht. So wie sie dastehen, nötigen sie gewiß nicht dazu, den Abschluß in gesteigerter Entwicklung nach oben sich auszudenken, und unterstützt wird diese Anschauung durch den im Jahre 1558 mit dem Bildhauer Colins abgeschlossenen Vertrag, wonach gar nicht so viel Nischen für Statuen damals vorhanden gewesen sein können, als der Schäfersche Entwurf aufweist. Doch wie dem auch sei, auf jeden Fall liegt kein Bedürfnis zu einem Ausbau vor, weil man etwa auf dem Schloßberg irgendwie neue Räume nötig hätte, und ebensowenig giebt der Zustand der Ruine zu so weitgehenden Maßnahmen Anlaß, was alles der Münchner Architekt Seidl inzwischen noch einmal öffentlich in klarer Ausführung dargelegt hat. Wenn entgegenstehende Ansichten laut geworden sind, so mag wohl die Lust, schaffend thätig zu sein, für die besorgte Phantasie allenfalls denkbare Gefahren ins Ungemessene gesteigert haben. Nach dem, was neuestens aus dem badischen Ministerium verlautete, scheinen glücklicherweise übereilte Schritte nicht zu befürchten zu sein. Jedenfalls aber giebt das Vorkommnis Anlaß zu überlegen, was man in solchen Fällen prinzipiell im Auge zu behalten habe. Vor allem wird festzuhalten sein, daß in Fällen wie in dem vorliegenden, wo weder einem Raumbedürfnis zu genügen ist, noch auch die Beschaffenheit des Bauobjekts zu außerordentlichem Vorgehen drängt, man es der Mit- und Nachwelt schuldig ist, sich auf Erhaltung zu beschränken. So lange dies angeht, ist alles zu vermeiden, was die kunstgeschichtliche Bedeutung herabmindern oder ein historisch gewordenes Bild beeinträchtigen könnte. So hoffen wir denn, daß es auch den kommenden Generationen vergönnt sein möchte, das Auge an der malerischen Gegenwart jener unvergleichlichen Ruinen zu weiden, und sich im Geiste die Herrlichkeit dieses einzigartigen Fürstensitzes ungestört durch moderne Zuthaten auf Grund des Bildes auszudenken, das die Stürme der Zeit geschaffen haben.

II.

Entscheidend für den Anblick, den in Zukunft die hervorragendste Gruppe baulicher Denkmäler in Sachsen bieten wird, ist der Plan, die Fassade des Meißner Domes wieder herzustellen. Hier liegt die Sache so: Ursprünglich war die Westseite des um 1260 begonnenen Werkes auf zwei Türme angelegt, und es wurden in diesem Sinne seit dem ersten Jahrzehnt des 15. Jh. zwei Stockwerke aufgeführt, zwischen denen ein reichgeschmücktes, großes Portal Platz fand; dieser Baugedanke aber wurde, wohl aus Anlaß des beschränkten Baugrundes auf der Höhe, seltsam dadurch alteriert, daß noch am Anfang des 15. Jahrhunderts vor dieses Hauptportal, es vollständig einschließend, ein ansehnlicher Vorbau als fürstliche Grabkapelle trat, durch welche jetzt der Zugang zu eben diesem Hauptportal führt. Gegen Ende dieses Jahrhunderts wurde dann der Plan, den Turmbau auszuführen, wieder aufgenommen. Damals war der in seiner Art wirklich große Meister Arnold von Westfalen mit dem Bau des mächtigen, neuen Schlosses neben dem Dom betraut, und stilistische Gründe führen zu der An-

nahme, daß ihm auch jener kirchliche Bau übertragen war. Seinem Kunstgefühl entsprachen nun nicht mehr die sonst üblichen Doppeltürme, die wir an den gotischen Fassaden zu sehen gewohnt sind. In der Zeit der Spätgotik, in der das Individuum allenthalben in den Vordergrund trat, macht sich natürlich auch das persönliche Empfinden des einzelnen Architekten stark geltend, was übrigens jener Zeit selbst schon zum Bewußtsein gekommen war. Wir besitzen dafür das vollgültige Zeugnis Dürers. „Denn gewöhnlich alle, die etwas Neues bauen wollen, wollen auch gern eine neue Fasson dazu haben, die vor nie gesehen wär" lesen



Fassade des Meißner Domes.
(Der obere Abschluß mit seinen schwächlichen Formen ist ein späterer Lückenbüßer.)

wir in seinem Buche „Unterweisung der Messung" (Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß 1893, S. 183/184). So ging auch Meister Arnold in allem seine eigenen, selbständigen Wege. Galt es doch auch neuen Bedürfnissen gerecht zu werden. Wie er den Turmbau nach oben abschloß, können wir jetzt indes nur vermuten. Ein Blitzstrahl hat im Jahre 1547 alles vernichtet, was über dem dritten Stockwerk einst zu sehen war. Das noch vorhandene dritte Stockwerk aber muß jedem Besucher des Schloßhofes durch die Art auffallen, wie es in Höhe und Disposition von den beiden unteren abweicht. Man sieht sofort, der Meister, der hier thätig war, hatte seine besonderen Absichten, denn

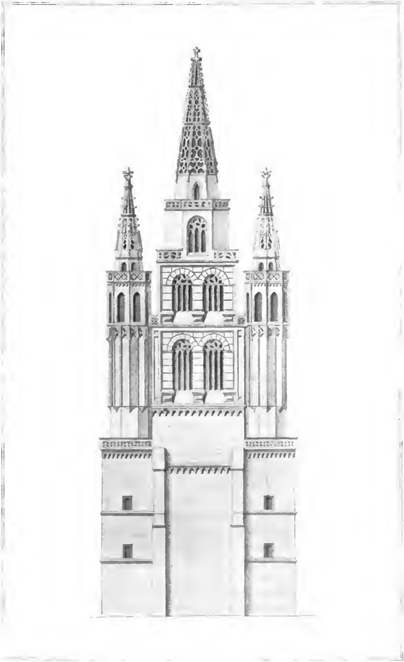
in der Mitte erhebt sich in ungewöhnlicher Weise ein hoher kompakter Mittelbau, den zwei Riesenfenster flankieren. Die Selbständigkeit dieser Konzeption hat etwas Überraschendes. Wie es scheint, wollte der Meister Arnold in seiner Weise das in Süddeutschland seltene, in Norddeutschland aber sich allenthalben findende Motiv verwerten, daß der Turmbau unten in breiter Masse sich vor die Westseite der Kirche legt und erst oben in Türme übergeht. Die Art, wie diese aufsetzen, hat aber selten etwas wirklich Befriedigendes, weil wir keinen ungesuchten Übergang vor uns sehen. Der Meißner Baumeister aber war fähig, hier etwas Neues und, man möchte sagen, Organisches zu schaffen; er wußte das sonst etwas schwerfällige Motiv für die Gotik überraschend zu verwerten, indem er ein lang in die Höhe sich streckendes, geschlossenes Mittelstück durch zwei mächtige Fenster einrahmte. Nebenbei erreichte er dadurch auch, daß die der Fassade vorgelegte Kapelle weniger auffallend erscheint. Für den weiteren Aufbau kann man sich nun nichts anderes denken, als daß der Mittelbau sich nach oben als Hauptturm fortsetzte, dem zwei kleinere Seitentürme entsprechend der geringeren Tragfähigkeit der großenteils von je einem Fenster eingenommenen Seitenteile beigegeben waren. Drei Türme in dieser Art hat bekanntlich der Erfurter Dom und eine Anzahl anderer sächsischer Kirchen, wie zum Beispiel in Zerbst, Öderan und an anderen Orten. Auch in Süddeutschland finden wir sie an der schon erwähnten stattlichen Fassade der Ansbacher Gumbertuskirche. Schon Kallenbach hat sie in seinem „Atlas zur Geschichte der deutsch-mittelalterlichen Baukunst, München 1847“, Tafel 85, als ein merkwürdiges Stück abgebildet. Mit den Seitentürmen, deren Ausführung in Ansbach dem Hauptturm vorausging, wurde 1493, also eben um die Zeit, als die Meißner Fassade entstanden war, begonnen. Man sieht, der neue, Originalität beanspruchende Gedanke wirkte sofort auch in die Ferne, und so sollte man erwarten, daß bei einem Ausbau der Meißner Türme die Andeutungen berücksichtigt würden, welche das jetzt die Westseite beherrschende, so selbständig und wirkungsvoll gedachte dritte Stockwerk an die Hand giebt. Wie die Zeitungen melden, ist aber ein Entwurf, und zwar auch hier des Architekten Schäfer, gewählt worden, der nur zwei Türme aufweist.

Bei den Beratungen wurde auch der Gedanke ausgesprochen, man solle den Turm überhaupt nicht ausbauen. Wir sind jetzt aber einmal so an den Gedanken, Unvollendetes weiter zu führen, gewöhnt, daß dies Viele überraschen wird. Man ist stolz darauf, daß die Kölner Türme aufgeführt wurden, und daß in Ulm dasselbe geschah. Aber beidemal lag die Sache insofern völlig anders, ja verhältnismäßig einfach, weil die alten Risse vorhanden waren. Ob man einen Ausbau gewagt hätte, wenn man über die Hauptlinien im Unklaren gewesen wäre, darf wohl bezweifelt werden. Beachtenswert scheint auch, daß wir aus Frankreich, dessen große Kathedralen meist der Turmhelme entbehren, — ich nenne nur die von Paris, Reims und Amiens, — nicht viel von dem Gedanken hören, jene Türme zu vollenden. Gewiß tritt man solchen Absichten zum Teil aus dem Grunde nicht näher, weil man sich scheut, Bilder zu verändern, die ein historisches Recht ihrer Existenz erworben haben. Wo man bei einem nicht aus ganz besonderen Gründen gebotenen Weiterbau befürchten muß, daß ledig-

lich die Gedanken neuerer Meister zu dem, was vorhanden ist, hinzutreten, hat gewiß der Wunsch seine gute Berechtigung, das alte, vertraut Gewordene behalten zu können. In dem vorliegenden Falle muß man aber wenigstens dringend wünschen, es möchte eine Ausführung im Sinne des oberen Stockwerks erfolgen. Daß die Fassade des Schlosses, die mit dem Turmbau für den Hauptanblick zusammengeht, originelle spätgotische Formen aufweist, fällt hiebei auch schwer in die Wagschale. Der angenommene Plan ist allerdings noch nicht veröffentlicht, aber wenn er auch von mehreren Seiten rückhaltlos anerkannt wird, so kann man sich doch schwer vorstellen, daß das dritte, in ganz anderem Sinne entworfene Stockwerk, das überdies die ganze Mitte des Turmes bildet, sich wirklich ohne fühlbare Disharmonie in einen zweitürmigen Gesamtplan einfügt. Um ein selbständiges Urteil zu ermöglichen, wurde eine Ansicht der Fassade, wie sie jetzt sich ausnimmt, diesen Zeilen beigegeben. Von anderer Seite wird jedoch jenes günstige Urteil über den Schäferschen Entwurf nicht geteilt. Man findet vielmehr, daß die vorgeschlagenen Türme lediglich konventionell ausgefallen seien. Das wäre allerdings neben der übrigen, durchaus individuellen Spät-Gotik des Schloßhofes höchst bedauerlich. Jedenfalls stützt sich der Wunsch, daß ein Ausbau nur im Anschluß an das vorhandene Stockwerk, d. h. mit drei Türmen, hergestellt werden möchte, auf Gründe, die recht sichtbar vorliegen.

Seitdem obiges in die Druckerei gegeben wurde, ist der Schäfersche Entwurf in der Leipziger Illustrierten Zeitung (Heft vom 6. Februar) veröffentlicht worden. Man wird manches zu seinen Gunsten geltend machen können, aber wem der Eindruck des so mächtigen, charaktervollen Turmstückes vorschwebt, mit dem der Meißner Fassadenbau gegen Schluß des fünfzehnten Jahrhunderts weitergeführt worden ist, wird mit Bedauern wahrnehmen, daß dessen Wirkung so gut wie vernichtet ist. Recht im Gegensatz zu dem, wie jetzt die Fassade sich darstellt, erscheinen die neuen Seitenfenster, die durch ein weiteres Stockwerk durchgehen, als eine willkürliche Weiterführung der alten. Man wird dabei gern zugeben, daß der Übergang von dem Alten zu dem Neuen geschickt vermittelt ist, aber trotzdem wirken diese nun übermäßig gestreckten beiderseitigen Durchbrechungen der Mauermasse gesucht und darum nüchtern, und bei der großen, weiten Öffnung zwischen ihnen in der Höhe, die in wirkungsvollem Gegensatz beleben soll, kommt man über den Eindruck einer gewissen Leere nicht hinweg. Alles steht im Gegensatze zu dem monumentalen Zug wohlberechneter Massenwirkung, der die Phantasie Meister Arnolds bestimmte. Daß endlich die Turmabschlüsse von der durchgehenden Plattform, welche in der Höhe den Hauptkörper der Türme verbindet, sich glücklich abheben, wird nicht jeder zugeben.

Ob eine bessere Lösung gefunden werden könnte, so lange man zwei Türme für den Ausbau im Auge hat, ist allerdings fraglich, aber die Bedenken, die trotzdem sich regen, beweisen eben, daß man sich nicht auf dem rechten Wege befindet. Auf der Gesamtansicht der Baugruppe des Schloßberges, die dem geometrischen Aufriß der Fassade beigegeben ist, treten bei der Kleinheit der Formen allerdings die Mängel zurück, und vielleicht hat diese dekorative Wirkung



Fassade der Gumbertuskirche in Ansbach.

aus der Ferne in unberechtigter Weise ein günstiges Urteil mit veranlaßt, aber für eine freistehende Fassade, wie sie hier in Frage kommt, dürfte doch zunächst die Gesamtwirkung in der Nähe in das Auge zu fassen sein.

Da Fassaden mit drei Türmen nur in wenigen Gegenden bekannt sind, benützen wir die Gelegenheit, die Ansbacher Gumbertusfassade hier nach Kallenbach*) wiederzugeben. Wir haben in ihr ein interessantes Beispiel eines solchen dreitürmigen Abschlusses vor uns. Daß man dabei von der Fensterbildung und den Detailformen abzusehen hat, die dem späteren sechzehnten Jahrhundert angehören, braucht wohl nicht besonders bemerkt zu werden. Worauf es für unsere Frage ankommt, ist die Gesamtwirkung eines von zwei kleineren Türmen flankierten Hauptturmes über einer Fassade, die nach unten eine mehr oder weniger geschlossene Masse darstellt. Wenn man die jetzige Meißner Fassade daneben hält, wird man kaum darüber in Zweifel sein können, daß der Baumeister als Fortsetzung seines mächtigen Mittelstückes sich einen beherrschenden Mittelturm dachte. S.

Vom Büchertisch.

Über die Holzschnitte Hans Sebald Behams zu der Egenolphschen Bibelausgabe von 1534 urteilt F. Schneider**) in folgender Weise: „Nach Erfindung, Zeichnung und Durchführung gehören sie zu dem vorzüglichsten, was je an Darstellungen der heiligen Geschichte geschaffen worden ist. Der Vorgang ist auf den einfachsten Ausdruck gebracht und steht ebenbürtig neben der plastischen Erzählungsweise des heiligen Textes. Die Zeichnung ist von wahrem Schönheitsgefühl eingegeben und hält sich derart frei von Manier, daß die Bilder fast durchweg als Gemeingut aller Zeiten gelten können. In der Behandlung des Holzschnittes tritt eine gleiche Meisterschaft zu Tag. Durch weise Beschränkung wird eine äußerst glückliche farbige Wirkung erzielt: die einfachen Strichlagen lassen die Wirkung des Lichtes um so entschiedener hervortreten: Kreuzlagen sind nur in dem Vordergrund und teilweise in den rückwärtigen Gründen angewandt. Die landschaftliche Zuthat ist von hohem Reiz, ordnet sich aber den Vorgängen aufs bescheidenste unter."

Man verzeichnet mit Befriedigung solch ein günstiges Urteil über Werke eines bedeutenden Meisters, der in so manchen Fällen uns zwingt sein Schaffen mit Mißbilligung zu betrachten, wodurch er es selbst mit verschuldet hat, wenn man früher für das Gesamturteil über seinen Charakter zu großes Gewicht darauf legte, daß wir ihn in der Mitte der zwanziger Jahre als einen der „drei gottlosen Nürnberger Maler" kennen lernen.

Die Holzschnitte, von denen hier die Rede ist, fertigte er für einen Druck der lutherischen Bibelübersetzung, der von dem rührigen, um die Buchillustration

*) G. G. Kallenbach, Atlas zur Geschichte der deutsch-mittelalterlichen Baukunst. München 1847. Tafel LXXXV.

**) D. Johann Dietenberger's Bibeldruck. Mainz 1534 von Dr. Friedrich Schneider. Mainz im Jahre der Gutenberg-Feier 1900. (Kommissionsverlag von L. Wilckens, Mainz 1901.)

hoch verdienten Buchhändler Egenolph in Frankfurt veranstaltet wurde und im Jahre 1534 erschien. Gleichzeitig dienten sie auch zur Herstellung einer Bilderbibel. F. Schneider kommt auf diese Holzschnitte ausführlicher zu sprechen, weil sie, sobald sie in der Frankfurter Offizin entbehrlich waren, nach Mainz wanderten, um die katholische deutsche Übersetzung zu schmücken, die Dietenberger, der eifrige Gegner Luthers, veranstaltete, um der des Wittenberger Reformators entgegenzuwirken. Gewidmet wurde sein Druck dem Kardinal-Erzbischof Albrecht von Brandenburg. Von den 102 Formschnitten der Frankfurter Bibel enthält die Mainzer aber nur 72. Diese Differenz erklärt Schneider scharfsinnig damit, daß bei dem mit großer Eile hergestellten Mainzer Druck in gewissen Partien Stöcke ausfielen, weil gleichzeitig an denselben Partien in Frankfurt gearbeitet wurde. Zu dieser merkwürdigen doppelten Verwendung jener Bibelillustrationen ist ein entsprechendes Seitenstück, daß bekanntlich im Jahre 1527 Emser für seine in Dresden gedruckte Übersetzung des Neuen Testamentes sich die Cranachschen Holzstöcke verschaffte, die in der Übersetzung des Neuen Testamentes von Luther in der Ausgabe vom Dezember 1522 zur Verwendung gekommen waren.

Bildlicher Schmuck wurde damals für die Erzeugnisse der Presse als etwas so Wünschenswertes angesehen, daß man selbst Darstellungen und Ornamente, die mit dem Inhalt nicht das Geringste zu thun hatten, verwendete, wofür sich unschwer Beispiele beibringen lassen. Als ein besonders bezeichnendes führt Schneider an, daß die Streitschrift Dietenbergers gegen Luther über „die klösterlichen Gelübde" von 1524 eine Titelumrahmung hat, „welche die drei Grazien in vierfacher Wiederholung enthält: oben tanzen sie vor Apollo, der in höfischer Zeittracht die Laute schlägt; zu Seiten die Charitinnen unter sich im Reigentanz und am Fuß deren Flucht vor Venus im Bade." „Die Bilderfreude überwog alles". Man fühlt sich lebhaft an unsere Zeit erinnert, in der die neuen Vervielfältigungsverfahren ein förmliches Überwuchern der bildlichen Ausstattung von Druckwerken hervorgerufen haben, wie damals die ersten Zeiten des zu künstlerischer Ausbildung gediehenen Bildstockes. Es ist dies eine kulturgeschichtliche Erscheinung, von der man Notiz nehmen muß, um die damalige Buchausstattung richtig zu beurteilen. Das Schriftchen Schneiders ist hiefür um so belehrender, da es zugleich in dem Schmucke eines solchen alten Druckes erscheint, nur daß nicht Holzschnitte darin vorkommen, die ganz ohne Beziehung zum Texte aufgenommen wären.

Bei dem so lebhaft erwachten Streben Druckschriften nicht ohne bildlichen Schmuck hinauszugeben, versteht man auch, daß sich alsbald ein lebhafter Handel mit Holzstöcken entwickeln mußte; so wissen wir z. B., daß schon im fünfzehnten Jahrhundert die Holzstöcke der um 1480 gedruckten Kölner Bibelübersetzung bald darauf in Nürnberg sich befanden, wo sie in der Kobergerschen Übersetzung von 1483 abgedruckt wurden. Ja der Austausch solcher Abbildungen war so lebhaft, daß man schon Clichés anfertigte. Man wird derartige Gesichtspunkte mit Nutzen sich vergegenwärtigen, wenn man alte Drucke zur Hand nimmt. Es sei deshalb auf das kleine Schriftchen nachdrücklichst hingewiesen.

Was nun das überaus günstige Urteil über die Behamschen Holzschnitte

der beiden sich feindlich gegenüberstehenden Bibeldrucke anlangt, so wird man gern zustimmen und es begrüßen, daß die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie hingelenkt wurde. In der Art, wie das Wesentliche herausgegriffen ist, und mit wenigen Figuren die Ereignisse so geschildert sind, daß sich die Scenen wie die einzelnen Gestalten dem Gedächtnisse einprägen, verspürt man Dürerschen Geist. Es ist bewundernswert, wie die Bildchen mit sparsamen, meist nicht gekreuzten Strichlagen hergestellt sind. Nur selten hat das Schneidemesser den Intentionen des Zeichners nicht entsprochen. Wer die Darstellungen eingehend betrachtet, wird stets aufs neue überrascht sein, wie bei solcher Weise, die auf den Holbein-Lützelburgerschen Feinschnitt verzichtete, in einer auf den ersten Blick dem Laien vielleicht derb und etwas reizlos erscheinenden Form, ein so reicher Inhalt zum Ausdruck gebracht werden konnte.

Chronik.

Aus dem Kunsthandel. In Berlin und Paris bestehen Gesellschaften, um wertvolle ältere Kunstwerke, deren Verschwinden in das Ausland hintangehalten werden soll, anzukaufen und den dortigen Museen einzuverleiben. Jetzt wird auch für England die Gründung einer solchen Gesellschaft angeregt. Anlaß dazu giebt die Wahrnehmung, daß Amerika, jetzt das „finanzielle Zentrum der Welt“, mehr und mehr die englischen, in Privatbesitz befindlichen Kunstwerke an sich zu bringen weiß. Die diesjährige, besonders interessante Ausstellung alter Meister in Burlington-House in London wird mit dem Bedauern gerühmt, daß manches dieser schönen Stücke wohl zum ersten- und letztenmal in England ausgestellt sein möchte. Von Raffael ging letztes Jahr ein kleines englisches Bild in den Besitz von Mrs. Gardner in Boston, U. S., über. Es ist dies die Pietà aus der Predella eines Altarbildes, das er in seiner Frühzeit (wohl 1505) für die Nonnen des heiligen Antonius in Perugia malte. Kürzlich nun wurde die Altartafel selbst für zwei Millionen Mark an den amerikanischen Milliardär Pierpont Morgan verkauft. Sie war lange im South-Kensington-Museum deponiert und führte wegen des hohen Preises, der schon immer gefordert wurde, in den Kreisen der Kunsthändler den Spitznamen: Le Raffael d'un million. So haben nun zwei Bilder Raffaels, die er um 1505 beide für Kirchen in Perugia malte, die höchsten Preise erzielt, die je bezahlt wurden, denn schon im Jahr 1884 ging das andere etwas früher entstandene Gemälde, die sogenannte Madonna Ansidei in den Besitz der Londoner National Gallery um den Preis von 1400000 ℳ über. Beide Bilder stellen die thronende Madonna mit Heiligen dar. Bei der Madonna Ansidei stehen neben dem Thron zwei männliche Heilige, bei der nun im Morgan'schen Besitz befindlichen Petrus und Paulus mit der heiligen Katharina und Dorothea. Der Madonna mit dem Christkind ist diesmal noch der kleine Johannes beigegeben. Kunstgeschichtlich hat diese Altartafel dadurch ein besonderes Interesse, daß in den teilweise schon reifer erscheinenden Formen bereits florentinische Einflüsse sich ankündigen, während die Madonna Ansidei noch ganz unter Peruginos Einfluß steht. Von dem selten reproduzierten Gemälde findet sich eine kleine Nachbildung nach einem jedoch nicht immer getreuen Stich bei W. v. Seidlitz, Raffaels Jugendwerke, S. 22. Jetzt brachte auch „Die Woche“ eine größere Abbildung in Nr. 3 d. J.

Aus London hören wir ferner von einem überaus hohen Preis für einen Reynolds. Die Londoner National Gallery besaß seit dem Jahre 1892 als Vermächtnis von Lady Hamilton ein Bild von ihm „Lady Cockburn und ihre Kinder“, im verflossenen Jahre aber mußte dieses Stück mit neunzehn andern den Erben zurückgegeben werden, da die Erblasserin, welche die Kunstwerke der Galerie vermacht hatte, dazu nicht berechtigt gewesen war. Nach Zeitungsnachrichten wurde der genannte Reynolds vor einiger Zeit um den Preis von 444000 ℳ von einem südafrikanischen Millionär erworben.

Wie der christlichen Archäologie und Kirchengeschichte durch Niederlegung der Kirche Santa Maria Liberatrice am Römischen Forum in der letzten Zeit wichtige Aufschlüsse geworden sind, so wird auch durch Restaurationsarbeiten in verschiedenen Kirchen Roms manches Neue zu Tage gefördert. Der erste schon vor mehreren Jahren mit Glück restaurierte Bau war die uralte Kirche **Santa Maria in Cosmedin**, deren schöner, in sieben Stockwerken durch Schallöffnungen und Fenster belebter Glockenturm durch Abbildungen in verschiedenen kunstgeschichtlichen Werken ziemlich bekannt geworden ist.

Nunmehr ist auch die Wiederherstellung der altehrwürdigen Basilika von **S. Cecilia in Trastevere** beendet. Es ist dies die Titularkirche des oft genannten Kardinals Rampolla. Während man in der Oberkirche sich mit einer gründlichen Restauration des Vorhandenen, mit Reinigung und Färbung der Wände begnügen mußte, wobei man die in diesem Blatt schon erwähnten Fresken von Cavallini entdeckte, wurde die Krypta aufs glänzendste ausgebaut. Bei den Ausgrabungen unter dem Langhaus fand man zahlreiche Inschriftenfragmente, auch stieß man auf brunnenartige Vertiefungen, die mit Bestimmtheit auf eine antike Gerberwerkstätte weisen. Besonders merkwürdig ist ein kleiner Wandschrein mit Terrakottareliefs an den Seitenwänden, in deren Mitte man ein kleines Minervabild erblickt. So hat sich hier durch Jahrhunderte hindurch ein Haustempelchen der alten Götter neben der Kultusstätte einer der meist verehrten christlichen Heiligen erhalten (Seemannsche Kunstchronik).

Erst vor kurzem wurden in **Santa Agnese fuori le mura** ebenfalls Nachgrabungen durch den Inhaber dieser Kirche, Kardinal Kopp, begonnen, um die topographischen und geschichtlichen Beziehungen des Grabes der Titelheiligen zu den dort befindlichen Katakomben aufzuklären.

Nach den „Mitteilungen der deutschen Orientgesellschaft" haben die **Ausgrabungen in Babylon** (vergl. die Notiz S. 48 im Jahrgang 1901 dieses Blattes) zu einer neuen, überraschenden Entdeckung geführt. Es ist, wie jetzt durch die Blätter geht, Koldewey gelungen, den Riesensaal zu finden (52 Meter lang und 18 Meter breit), in welchem einst der Thron des gewaltigen Nebukadnezar stand. Seine Stelle war eine Nische gegenüber der Eingangsthüre. An dieser Wand sind auch noch farbenprächtige Dekorationsstücke erhalten.

Inhalt: Eine neue Publikation der Apokalypse Dürers. Von Z. Mit Abbildung. — Die Restaurationspläne für das Heidelberger Schloß und den Meißner Dom. Von Z. Mit zwei Abbildungen. — Vom Büchertisch. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

April 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. Nr. 4.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz, Oberkonsistorialrat in Stuttgart. und Dr. M. Zucker, Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Zur mittelalterlichen Tiersymbolik.

Die in der mittelalterlichen Kunst auftretende Tiersymbolik mutet uns gelegentlich gar befremdlich und willkürlich an, aber auch das Seltsame in ihr wird uns in seinem Entstehen wenigstens begreiflich, wenn wir uns in die kirchliche Anschauung hineindenken, derzufolge die gesamte umgebende Welt ausschließlich unter theologischen Gesichtspunkten betrachtet wurde. So konnte es z. B. auf einem anderen Gebiete kommen, daß der Mönch Kosmas Indicopleustes, der im sechsten Jahrhundert lebte, in seiner christlichen Erdbeschreibung entgegen dem ptolemäischen Weltsystem zur Scheibengestalt der Erde zurückkehrte, eine Anschauung, die von da auf das Mittelalter überging.

Was den Menschen umgab, war nach solcher Auffassung der Dinge wesentlich dazu bestimmt, ihn an die Allmacht, Gnade und Weisheit Gottes zu mahnen, wenn aber alles in der Natur einen solchen Zweck haben mußte, so lag es nicht

fern, dort auch überzeugende Analogien und damit Bestätigungen für die Mysterien des Glaubens zu vermuten und zu finden. Merkwürdiges und Auffallendes, mochte es nun wirklich vorhanden sein, oder nur auf einer litterarischen Überlieferung beruhen, deutete man deshalb bald ansprechend sinnig, bald ohne viel Skrupel gewaltsam in solchem Sinne, und man konnte auch in letzterem Falle sicher sein, Beifall zu finden. Die Dinge mußten ja eine bestimmte verborgene Bedeutung haben, und war man im stande, eine solche im Hinblick auf Heilswahrheiten aufzuzeigen, so schien eine endgültige Erklärung gegeben. Es stand hiemit ähnlich, wie mit den allgemein angenommenen Beziehungen des alten Testaments auf das neue, wonach die Vorgänge des neuen Testaments stets ein Vorbild im alten hatten. Zusammenhänge herzustellen war aber um so leichter, da es gar nicht nötig war, daß figura und figuratum, oder wie man gewöhnlich sagte, Typus und Antitypus, sich im einzelnen entsprachen, wie die theologische Doktrin ausdrücklich erklärte.

Eine wichtige Quelle jener Symbole war bekanntlich neben Stellen der Bibel vor allem der Physiologus, eine in altchristliche Zeit zurückgehende Zusammenstellung von Überlieferungen besonders über Tiere, die durch wunderbare ihnen zugeschriebene Eigenschaften die Aufmerksamkeit auf sich lenkten. Die kleine, ursprünglich griechisch abgefaßte Schrift, über welche auch schon im Jahrgang 1897 S. 49 ff. dieser Zeitschrift von Victor Schultze gehandelt worden ist, bildete ungefähr den Inhalt dessen, was die Litteratur des frühen Mittelalters über Zoologie aufzuweisen hatte. Seine Entstehung wird mit Wahrscheinlichkeit in Alexandria vermutet, wo heidnische und jüdische Vorstellungen mit der biblischen Tiersymbolik zusammenflossen. Wie sehr das dort Gebotene den Sinn anregte, ersehen wir aus der Verbreitung des Schriftchens, die vielleicht von keinem anderen Volksbuch erreicht worden ist. Wie die Bibel wurde der Physiologus in alle dem Mittelalter bekannten Sprachen übertragen. Die äthiopische Übersetzung stammt schon aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Was wir über die Schicksale des kleinen Buches erfahren, bildet darum ein höchst interessantes Kapitel der Litteratur- und Kultur-Geschichte.*) Wir gewinnen überraschende Einblicke in die Eigentümlichkeit mittelalterlichen, volkstümlichen Denkens und Empfindens. Allmählich tauchen zwar auch Anschauungen anderer Art über die Tierwelt auf, denn einzelne Gelehrte begannen der Natur etwas näher zu treten, aber dies vermochte doch nicht, die alte Überlieferung zu beseitigen. Es darf uns das auch nicht wundernehmen. Wenn Albertus Magnus, mit dessen Auftreten im dreizehnten Jahrhundert ein Fortschritt sich anbahnt, in seiner Schrift De animalibus in einzelnen Fällen Kritik übte, so stimmte er in anderen, für unsere Anschauung ebenso liegenden, wieder zu, denn es fehlte an einem leitenden Grundsatz. So blieb die Schrift als Volksbuch zunächst in Geltung, wenn sie sich auch mancherlei Umgestaltungen gefallen lassen mußte. Bruchstücke seiner Überlieferung haben selbst in die wissenschaftlich sein wollenden Encyklopädien des dreizehnten Jahrhunderts sich hineingerettet.

*) Cfr. Max Goldstaub, der Physiologus und seine Weiterbildung besonders in der lateinischen und byzantinischen Litteratur. Philologus Supplement. Bd. VIII. S. 339 ff.

Sicherlich wurde vielen Menschen durch solche Deutung der Natur über Bedenken und Zweifel hinweggeholfen, während die Glaubensfestigkeit anderer in so geheimnisvollen Andeutungen eine willkommene Stütze fand. Hatte man sich doch seit der Zeit des Bischofs Eucherius von Lyon († ca. 450) gewöhnt, auch die Zahlengruppen unter mystischen Gesichtspunkten zu betrachten. Es ist darum nicht zu verwundern, daß in Skulptur und Malerei gewisse bildliche Darstellungen dieser Art nicht selten vorkommen. Solche Symbole ließen sich zudem auch leicht als Nebenwerk anbringen und redeten doch in beredten Worten zu dem damaligen gläubigen Beschauer. An dem Portal der Lorenzkirche in Nürnberg setzte man z. B. in die vier oberen Ecken der rechtwinkligen Umrahmung der Thürflügel vier derartige nachher zu besprechende Symbole, wodurch man auf einfache Weise die Härte der eckig zusammenstoßenden Linien brach.

Als Probe solcher Symbolik ist hier ein aus Würzburg stammendes Relief abgebildet, das neuerdings zum erstenmal in der Zeitschrift „Das Bayerland" 1901 S. 523 publiziert wurde, woher auch unsere Nachbildung stammt. Das Werk, das einer eingehenden Betrachtung auch an sich wert ist, gehört dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts an und zeichnet sich ebenso durch seine vortreffliche Erhaltung wie durch seine, jene Zeit charakterisierenden stilistischen Eigentümlichkeiten aus. Man ersieht die Geschicklichkeit seines Meisters schon aus den kleinen, sehr lebendigen Figürchen des betenden Ehepaares unterhalb der Hauptdarstellung, das die Stifter des Reliefs vorführt. Was der Meister auf dem Bildwerk vereinigt hat, erklärt sich, so weit es die dargestellten Personen angeht, ganz von selbst. Den beiden Aposteln, die als Verkündiger der Lehre Christi zur Seite der Kreuzigung stehen, entsprechen oben zwei Propheten, um in der üblichen Weise auf den Zusammenhang des alten Testaments mit dem neuen hinzudeuten. Die uns etwas auffallende Weise, wie Johannes als Ausdruck der Trauer die Hand an die Wange legt, ist eine typische Gebärde dafür, die sehr weit zurückreicht, damals aber allerdings, wenn auch sonst vorkommend, dem Empfinden nicht mehr recht entsprach.*) Nicht übel paßt aber zu jener Gebärde für die Linienführung die gotische Ausbiegung der Hüfte. Um Proportionsverhältnisse kümmert sich der Meister allerdings nicht viel, aber er stellt seine Figuren in scharfen, klaren Umrissen hin, giebt in fließenden Linien einen stilgerechten gotischen Faltenwurf, und bringt in wohlverstandenen Bewegungsmotiven deutlich die innere Empfindung zum Ausdruck. Trefflich beobachtet und in der Ausführung gelungen ist selbst Haltung und Stellung der ohnmächtig gewordenen Maria. Das Relief befindet sich jetzt in der am Main gelegenen Kirche des heiligen Burkard, wohin es vor einiger Zeit versetzt wurde.**)

*) Etwa gleichzeitige kölnische Miniaturen z. B. kennen individuellere und lebhaftere Äußerungen der Gemütsbewegung, dagegen begegnen wir dem Anlegen der Hand an die Wange bei einem Verdammten des jüngsten Gerichts in Eßlingen. Ältere Beispiele bieten die Johannesgestalten der Kreuzigungen in Wechselburg und Freiberg im Erzgebirge (letztere jetzt in Dresden).

**) Es war vorher an der Mauer der Festung Marienberg an einer Stelle eingelassen, an der sich ehemals eine Kapelle für Aussätzige befand. Daher die Bezeichnung „Leprosendenkmal".

Neben dem Empfindungsgehalt, der seine Gestalten belebt, wollte oder sollte der Meister aber noch etwas Weiteres aussprechen; es galt das Sterben Christi als Liebesthat zu kennzeichnen und eine Gewähr dafür beizubringen, daß er von den Toten auferstanden sei. Wir erblicken darum den Pelikan, der seine Jungen mit seinem Herzblut nährt, als Bekrönung des Reliefs. Es ist dies das aus dem Physiologus stammende, allgemein bekannt gebliebene Symbol aufopfernder Liebe, das keiner weiteren Erklärung bedarf. Anders steht es mit dem Löwen am Fuße des Kreuzesstammes, der im Text zu der verdienstlichen Veröffentlichung des Reliefs ganz falsch als Symbol des von Christus überwundenen Satans bezeichnet wird. Allerdings kann der Löwe jene Bedeutung haben, wie er denn nach Umständen in sehr verschiedenem Sinne vorkommt, aber auf dem vorliegenden Relief steht er nicht als Symbol des überwundenen Satans „ermattet am Fuße des Kreuzes", sondern er beugt sich zu jungen Löwen herab, von denen man glaubte, daß sie unbelebt zur Welt kämen und erst durch das Brüllen des Löwen zum Leben erweckt würden. Auf dem Relief selber mögen sie wohl besser zu sehen sein, als auf der Abbildung, wo sie als undeutliche Gebilde erscheinen, die man eben nur erkennt, wenn man weiß, was damit gemeint sein soll. In dem berühmten Handbuch des Physiologus lesen wir hierüber folgendes: „Die Löwin bringt tote Junge zur Welt und bewacht sie, bis nach drei Tagen der Löwe kommt und brüllend sie durch seinen Atem belebt. So rief der allmächtige Vater seinen eingeborenen Sohn ins Leben zurück, der am dritten Tag auferstand und auch uns alle zum ewigen Leben erwecken wird."

Da litterarische Zeugnisse in solchen Fragen besonderen Wert besitzen, so sei zum Beweis, daß obige Anschauung in den kirchlichen Kreisen geteilt wurde, ein Vers Abälards († 1142) zitiert, der uns wohl früher, als wir ein Denkmal nachweisen können, bezeugt, daß jenes Symbol allgemein bekannt und anerkannt war; er lautet: „Ut leonis catulus Resurrexit Dominus, Quem rugitus patrius Die tertia Suscitat vivificus Teste physica." (Der Herr erstand wie das Junge eines Löwen, welches das väterliche, lebendig machende Brüllen am dritten Tage erweckt nach dem Zeugnis der Naturlehre, d. h. des Physiologus, woher eben diese Kenntnis stammt.*) Bei Origenes († 254) heißt es nur, das Junge des Löwen schlafe nach der Geburt noch drei Tage und drei Nächte, was man sehr passend damit vergleiche, daß Christus durch sein drei Tage und drei Nächte dauerndes Ruhen im Grabe den Todesschlaf vollendet habe.

Die Göttweiher Physiologus-Handschrift des elften Jahrhunderts, die durch Heider veröffentlicht wurde (cf. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie I[5] S. 481, Anm. 1) hat bei dem Abschnitt von dem Löwen den leoninischen Vers: „Emittit flatum, quo vivificat Leo natum; Luce Deus terna surgit virtute superna." (Der Löwe entsendet einen Hauch, durch den er sein Junges belebt; am dritten Tag ersteht der Gott durch überirdische Kraft.) Ebenso spricht Durandus in seinem Rationale von diesem Symbol, indem er hinzu-

*) Der Vers Abälards ist zitiert bei E. T. Evans, Animal symbolism in ecclesiastical architecture London 1896. S. 82.



Das „Leprosendenkmal“ aus Würzburg.
(Aus der Zeitschrift: Das Bayerland.)

fügt, das Symbol des Evangelisten Marcus sei ein brüllender Löwe, denn die vornehmste Bestimmung seines Evangeliums sei die Überlieferung von der Auferstehung Christi.

Ganz den Worten des Physiologus entspricht das Bild eines Fensters in der Kathedrale von Bourges aus dem dreizehnten Jahrhundert, wo unterhalb einer Darstellung des Auferstandenen die Löwin vor ihrem Jungen sitzt, das der Löwe anbrüllt. Gewöhnlich fehlt die Löwin. Eine Reihe von Beispielen zählt Evans (S. 82) auf in Straßburg, Nürnberg (Portal der Lorenzkirche), Augsburg, Stralsund, Maulbronn, Bebenhausen, München, Freiburg i. B. Diesen kann hinzugefügt werden ein Relief im Chor (Nordseite) der Lorenzkirche in Nürnberg am Sockel einer Statue des heiligen Laurentius, ein anderes an dem Chorgestühl des Peterschores im Bamberger Dom und ein drittes an einem Fenstergesims des spätgotischen Chores der Gumbertuskirche in Ansbach. Auf einem die Kreuzigung darstellenden Gemälde in dem Colmarer Museum findet sich dieser Löwe ebenfalls.

Zur Bekräftigung werden gern solche Symbole gehäuft, und so ist an dem schon genannten Glasfenster in Bourges der Abbildung des Löwen das den gleichen Sinn bergende typologische Bild des Jonas beigefügt, den der Walfisch ausspeit, und dazu noch die Erweckung des Sohnes der Witwe von Sarepta durch Elias. An vierter Stelle sehen wir dort dann den Pelikan, so daß die Zusammenstellung der Symbole jenes Glasfensters der des Würzburger Reliefs entspricht. Die gleichen Gedanken finden wir wieder an dem schon erwähnten Hauptportal der Lorenzkirche in Nürnberg. Über dem linken Thürflügel sind zwei Symbole vereint, welche die Wiederauferstehung vom Tode bestätigen, indem dem Phönix, der sich selbst verbrennt und sich so verjüngt, der Löwe gegenüber gestellt ist, der seine Jungen ins Leben ruft. Was die künstlerische Behandlung anbelangt, so übersehe man nicht, in wie geschickten, stilvollen Linien die Flammen plastisch dargestellt sind, und die heraldischen Formen der Löwengestalt wird man gleichfalls mit Interesse betrachten. Das Symbol des Phönix kommt übrigens schon sehr früh auf altchristlichen Mosaiken vor; dort steht der Vogel öfter auf einer der Palmen, welche die Halbkuppeln der Chornischen an den Seiten abschließen, so z. B. in der Apsis der Kirche St. Cosmas und Damianus am Forum in Rom. Über dem rechten Thürflügel begegnet uns auch diesmal der Pelikan, woraus wir ersehen, daß jene Zusammenstellung eine allgemein verbreitete war.*) Ihm gegenüber befindet sich dann ein Adler, dem leider der Kopf fehlt; er scheint mit sich ausbreitenden Flügeln dazustehen, was die Möglichkeit bot, die Gestalt bequem mit dem Hintergrund zu verbinden. Der Hals ist nach unten gebogen. Was wir unterhalb des Adlers sehen, ist nicht ganz sicher zu bestimmen. Am Rande eines länglichen, etwa wie ein Nest sich ausnehmenden Gebildes erkennt man große Blumen und mehr nach der Mitte zu zwei runde Gegenstände, die man am füglichsten mit Zwiebeln vergleichen könnte; was sie darstellen sollen, bleibt von unten gesehen völlig dunkel.

*) Beide Symbole zusammen sind auch im Münster zu Freiburg i. B. einer Kreuzigung beigegeben.

Was bedeutet nun hier der Adler? Da die Einzelheiten nicht genau festzustellen sind, kann man eine Erklärung nur vermutungsweise geben. Von den verschiedenen Bedeutungen, die der Adler haben kann, lassen sich zwei mit der Stellung, die er einnimmt, vereinigen.

Nach dem Physiologus fliegt der Adler, wenn er alt geworden ist, der Sonne zu. Die Federn seiner Schwingen verbrennen, und zugleich werden seine Augen von einem trübenden Häutchen befreit. Dann läßt er sich auf die Erde herab und taucht dreimal in eine reine Quelle, wodurch er sich verjüngt und das Augenlicht zurückgewinnt. So sollen auch wir, heißt es dann weiter, wenn wir in sündlicher Weltliebe alt geworden sind, und die Augen unseres Herzens dabei sich verdunkelt haben, das Licht des göttlichen Wortes suchen und auf den Schwingen des Geistes zu der Sonne der Gerechtigkeit, d. h. zu Christus, unserem Retter, emporfliegen, der uns von dem alten Menschen mit allen seinen Werken befreien wird; und wenn wir dreimal uns in die Welle des Heils tauchen, so wird das alte Gewand des Teufels weggenommen, und wir werden in das neue, glänzende Gewand gekleidet, das Gott für uns bereitet hat." Das heißt also, der Adler ist ein Symbol der Wiedergeburt aus dem Wasser und Geist und erscheint in dieser Eigenschaft an Taufbecken. Man könnte demnach hier annehmen, daß der Adler dargestellt sei, wie er im Begriff ist, sich in das Wasser zu stürzen. Da jedoch die beiden Darstellungen der linken Thüre auf die Auferstehung sich beziehen, so drängt sich des Parallelismus halber der Gedanke auf, daß auch die beiden Symbole der rechten Seite in ähnlicher Weise einen verwandten Sinn haben möchten. Hier kommt die Überlieferung zu Hilfe, derzufolge der Adler von oben in die Tiefe des Meeres blickt, und wenn er einen Fisch erspäht, ihn aus dem Wasser holt, was ihn zu einem Typus für Christus werden ließ, der aus dem Meere der Welt die Seinen zu sich zieht.*) Bei dieser Auffassung würde die Stellung des Adlers sich noch natürlicher erklären, und sachlich hätten wir neben dem Pelikan ein zweites Symbol fürsorgender Liebe, so daß alles sehr gut zusammenpassen würde. Nur darf man nicht verschweigen, daß eben nur der nach unten gerichtete Kopf des Adlers auf diese Deutung geführt hat.**) Wenn das Symbol allgemein bekannt war, konnte indes das genügen, zumal es schwer war, in solcher Höhe bei einem so kleinen Bildwerk eine Darstellung zu geben, die das Meer erkennen läßt. Ob die Blumen unterhalb des Adlers und das übrige, was nicht bestimmt zu benennen ist, auf Wasser hindeuten sollen, ist ohne eine genauere Untersuchung nicht zu beantworten, auch wäre festzustellen, ob nicht durch Abmeißelung irgend welche Veränderungen stattgefunden haben. Jedenfalls verdienen aber die besprochenen symbolischen Beigaben, die sich so nebenher der Komposition des großen, reichgeschmückten Portals anfügen, daß man sie nicht übersieht. In dem Ganzen solcher figurenreichen Kompositionen wurden sie von dem Mittelalter sicherlich als wesentliche Ergänzungen betrachtet und empfunden, und müssen auch von uns so gewürdigt werden. Z.

*) Cfr. Evans l. c. p. 117.

**) Undenkbar wäre auch nicht, daß der seine Jungen der Sonne zuwendende Adler gemeint wäre.

Zum Verständnis der Rosenkranzbilder.

Allbekannt ist Dürers jetzt in Prag befindliches Rosenkranzbild, das er 1506 in Venedig malte, und ähnlich berühmt, wenn auch an künstlerischem Wert dieser einst herrlichen Schöpfung nicht gleich kommend, sind Werke, wie die inmitten eines Rosenkranzes stehende Verkündigungsgruppe von Veit Stoß in der Lorenzkirche zu Nürnberg, oder die reiche Rosenkranztafel desselben Meisters in dem Germanischen Nationalmuseum daselbst, wo wir als Mittelpunkt die Dreieinigkeit mit vielen Heiligen ebenfalls innerhalb eines Rosenkranzes vor uns haben. Daneben sehen wir in Kirchen vielfach verwandte gemalte Rosenkranztafeln, wie z. B., um ein hervorragendes Stück zu nennen, die große Cranachsche Tafel im Bamberger Dom, und oft begegnen uns auch Holzschnitte des gleichen Inhalts, von denen das seltene Blatt des Nürnberger Meisters Erhard Schön,*) der sich im Anschluß an Dürer gebildet hatte, eines der vorzüglichsten sein dürfte. Verschieden von obigen Werken ist dann wieder das Gemälde in der Andreaskirche zu Köln,**) wo Engel der Madonna Rosenkränze aufsetzen.

Bei diesen mannigfaltigen Darstellungen ist nicht ohne weiteres alles verständlich, aber wenn wir uns näher unterrichten wollen, und z. B. Ottes Handbuch der kirchlichen Archäologie I⁵ S. 467 und 586 zu Rate ziehen, so finden wir in den dort gegebenen Notizen nicht die rechte Belehrung. Ebenso wenig ergiebig sind die wenigen Zeilen bei Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 1 S. 432, und auch die Realencyklopädie für protestantische Theologie, wie das katholische Kirchenlexikon von Wetzer und Welte gehen auf die künstlerischen Rosenkranz-Darstellungen nur ungenügend ein. Da das, was sonst zur Erklärung beigebracht wurde, da und dort sich verstreut findet, und noch manches aufzuhellen ist, so begegnen wir in Anbetracht des häufigen Vorkommens derartiger Kunstwerke vielleicht einem Bedürfnis, wenn wir uns mit ihnen in Bezug auf den Inhalt etwas näher befassen.

Selbstverständlich ist nicht unsere Absicht auf das Rosenkranzgebet der neueren Zeit einzugehen, das gegenwärtig in der katholischen Kirche den Vorzug vor allen anderen religiösen Andachtsübungen zu haben scheint, zu denen die Laienwelt herangezogen wird. Die Dominikaner allein redigieren, wie angegeben wird, dreizehn Zeitschriften im Dienste des Rosenkranzes. Es soll hier nur von den Werken der bildenden Kunst die Rede sein, die gegen Ende des XV. Jahrhunderts aus einem besonderen Grunde auftauchen und in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts überaus häufig werden. Dabei ist jene Zeit und die spätere Geschichte des Rosenkranzes für unseren Zweck auseinander zu halten. So wird Dürers in Venedig gemalte Altartafel gewöhnlich als Rosenkranzfest bezeichnet, oder auch als die Verherrlichung Marias im Rosenkranzfest wie z. B. von Janitschek in seiner Geschichte der Malerei in Deutschland, aber wenn wir dabei uns daran erinnern, daß die katholische Kirche am ersten Sonntag des

*) Abbildung: Graphische Künste. Wien 1886. VIII. S. 83.

**) Abbildung: Zeitschrift für christliche Kunst. III. Lief. II.

Monats Oktober das Rosenkranzfest der heiligen Jungfrau (festum rosarii B. V. M. nach der offiziellen Bezeichnung) feiert, so würden wir sehr irren, falls wir hier einen Zusammenhang annehmen wollten, denn das genannte Fest wurde erst aus Anlaß des am 7. Oktober 1571 über die Türken bei Lepanto erfochtenen Seesieges zu Ehren der Maria gestiftet und später auf jenen Sonntag verlegt. Geehrt wurde Maria in dieser Weise, weil man hauptsächlich ihr den Sieg zu verdanken glaubte. Nur bei den Dominikanern wurde früher schon ein Fest zu Ehren des Rosenkranzes begangen, aber man scheint darüber nicht viel zu wissen, denn man findet es nirgends zur Erklärung der Werke der Kunst herangezogen.

Die sehr verschieden gearteten Bildwerke, die in unseren Bereich gehören, werden uns am ersten verständlich werden, wenn wir uns zuvor mit der Rosenkranzbruderschaft bekannt machen, die der Dominikanerprior Sprenger*) im Jahre 1475 in Köln stiftete.

Einen recht lehrreichen Einblick in die besondere Weise katholischer Religiosität gewinnen wir an der Hand eines kleinen Druckes, in dem Sprenger selbst 1476, also im Jahr nach der Stiftung seiner Rosenkranzgesellschaft in Köln, über den Erfolg seiner Stiftung berichtet und zu weiterem Beitritt auffordert. Das kleine Heft erschien ohne Druckort und Jahresangabe jedenfalls in Augsburg.**) Was Sprenger als Veranlassung zu der Stiftung seiner neuen Bruderschaft angiebt, weiß er von seinem Standpunkt aus mit guten Gründen zu rechtfertigen.

Um Frömmigkeit in irgend einer Weise gemeinsam zu bethätigen, einen entsprechenden Gnadenschatz zu sammeln und für das Seelenheil der Mitglieder auch nach deren Tode noch zu wirken, pflegte man sich in Bruderschaften zusammenzuschließen, aber solche waren meist nach den Ständen streng von einander geschieden, und vor allem mußten stets Beiträge gezahlt werden, so daß der Arme an Vereinigungen dieser Art keinen Anteil haben konnte und so nach den Anschauungen der katholischen Kirche neben anderem auch einer Gelegenheit beraubt war, für sein Seelenheil nach dem Tode zu sorgen. Diesem Mangel sollte nun abgeholfen werden. Sprenger „erneute"***), wie er sagt, zu diesem Zweck im Jahre 1475 das „Gebet der Rosenkränze unserer lieben Frau", und zwar sollte die Gesellschaft, die er stiftete, „ganz stehen auf der geistlichen Gabe des Gebetes". Durch sie sollten „die armen, dürftigen, verschmähten Menschen

*) Sprenger bekannt als Mitverfasser des Hexenhammers.

**) Der Schrift fehlt jede Angabe über Druckort, Drucker und Erscheinungsjahr. Sie beginnt mit den vorausgeschickten Worten: In spiritu penses hoc opus . . ., worauf der Text so anfängt: In der ere der werden mutter . . . marie . . . hab ich bruder . . . Sprenger &c. Das hier benützte Exemplar gehört der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

***) Ob schon vorher, wie vielfach behauptet wird, Rosenkranzbruderschaften bestanden, wird bestritten. Man weist namentlich darauf hin, daß bei der Bestätigung durch Papst Sixtus IV im Jahr 1478 nicht von einer Erneuerung die Rede ist. Den äußeren Anlaß zur Stiftung bot die Belagerung von Neuß durch Karl den Kühnen im Jahre 1474. Die damals Köln drohende Gefahr wurde durch den besonderen Schutz der Madonna abgewendet. Sprenger erwähnt in seiner Schrift nichts von diesem Umstand. Das Stiftungsjahr 1475 ist mit Worten gedruckt, während das Bild der Andreaskirche das Stiftungs-Datum 1474 hat.

den Reichen gleich werden". Während in allen andern Fällen Mittel nötig seien, um in eine Bruderschaft eintreten zu können, sollte in die neue jeder ohne Unterschied aufgenommen werden, der sich meldete,*) ja „je ärmer, verschmähter und verachteter" jemand sei, um so „genehmer, lieber und teurer werde er in dieser Bruderschaft geachtet", denn derselbigen Menschen Gebet sei „nach dem Ausspruch der heiligen Schrift Gott behaglicher und gefälliger, denn das der reichen und hochgeachteten Menschen". Eine so geschickte, wohlberechnete Formulierung der Aufforderung in die neue Bruderschaft einzutreten, mußte in jener religiös erregten, aber unbefriedigten und nach Neuem suchenden Zeit um so mehr ihre Wirkung thun, da um Mitglied zu werden nichts weiter nötig war, als seinen Namen in das Verzeichnis der Bruderschaft eintragen zu lassen. Ihr Sitz sollte für Niederdeutschland Köln, für Oberdeutschland Augsburg sein. Genaue Listen der Teilnehmer aber wollte Sprenger haben, damit man erstens nicht sagen könne, die Ziffern seien erdichtet, und dann hoffte er, daß eine große Mitgliederzahl das Ihre beitragen würde, zur Teilnahme anzulocken, denn da Zehntausend mehr beteten als Tausend, so würden die Leute bei einer zahlreichen Mitgliederschaft um des größeren „Nutzens" willen um so lieber sich anschließen. Nicht minder wichtig war aber, daß die Verpflichtung, die man übernahm, nur darin bestand, daß man allwöchentlich drei Rosenkränze zu beten hatte, das heißt dreimal je fünfzig (also je fünf Dekaden) Ave Maria mit immer je einem Paternoster nach zehn Ave Maria, wobei wir, weil es für das folgende wichtig ist, gleich festhalten, daß erläuternd hinzugefügt wird: „Nach zehn weißen Rosen setze der Betende eine rote Rose dazwischen, welche durch das Paternoster angedeutet ist, zur Erinnerung an das für die Menschen vergossene Blut Christi." Die Gebete, deren Zahl die Perlschnur angab, wurden demnach symbolisch als Rosen betrachtet, die man für die Madonna zu einem Kranze zusammenfügte.

Über die Zahl 150, welche drei Rosenkränze zusammen an Ave Maria ergeben, wird bemerkt, daß diese Ziffer in Anlehnung an die Zahl der Psalmen gewählt sei, weshalb man den Rosenkranz auch unserer „Frauen Psalter" heiße. Offenbar wollte man diese Gebetsübung in gewissem Sinn mit dem geistlichen Brevier in Parallele setzen, bei dem allwöchentlich die 150 Psalmen gebetet werden.

Um nicht zu beschweren, wurde für das Abbeten der drei Rosenkränze jegliche Freiheit gewährt. Man konnte der Pflicht an einem Tage genügen, oder sie auch auf mehrere Tage verteilen. „Geopfert" aber sollte dieses Gebet der Maria werden für den Betenden und alle Glieder der Bruderschaft, damit sie bei Christus allen die Gnade der Rechtfertigung von der Sünde erwerbe 2c.

Aber nicht nur das Abbeten des Rosenkranzes sollte möglichst erleichtert sein, es war auch weiter noch ausdrücklich bestimmt, daß ein Unterlassen des Gebetes

*) Nach einer Schrift über den Rosenkranz: libellus rosarii aut psalterii ... virginis Mariae expressus per Johannem Otmar Augustae Vindelicorum 157 (soll heißen 1507) fol. 3 r., die im Jahre 1505 in dem Kloster Maihingen im Ries, bekannt durch die jetzt dort befindliche Bibliothek, verfaßt worden war, konnten selbst Verstorbene noch als Mitglieder aufgenommen werden, sofern sich jemand fand, der für sie die vorgeschriebenen Leistungen auf sich nahm.

keine Schuld auflade und deshalb auch nicht zu beichten sei, die Strafe dafür werde nur darin bestehen, daß derjenige, der sich das zu Schulden kommen lasse, für die Woche oder die längere Zeit, in welcher das Gebet unterblieben sei, an dem inzwischen von den andern Brüdern und Schwestern geleisteten Gebet keinen Anteil habe.*)

Ganz besonders mußte es der Bruderschaft zu statten kommen, daß das Gebet der drei Rosenkränze von jedermann einer abgeschiedenen Seele zugewandt werden konnte, womit jene überhaupt auch Anteil an den Gebeten der ganzen Bruderschaft gewann; und zu Gunsten der gepeinigten Seelen verpflichtete sich überdies der große Dominikaner-Konvent in Köln alljährlich mehrere Messen für alle Mitglieder der Bruderschaft zu lesen, was Sprenger als „ein besonders gut, barmherzig Werk" bezeichnet, „denn viele Menschen stürben, denen wenig Gutes nach ihrem Tode geschehe". Man erinnere sich dabei der Anklagen, die damals gegen die Kirche erhoben wurden, weil Messen zur Erlösung aus dem Fegefeuer nur gegen Geld zu haben waren. Es gehörte dies zu den „geizigen Mißbräuchen", die man ihr so nachdrücklich vorwarf.

Als der Dominikanerprior ein Jahr nach der Stiftung der Bruderschaft sein Schriftchen, aus dem obiges entnommen ist, drucken ließ, konnte er zu seiner Befriedigung für Köln bereits von 8000 und für Augsburg von 3000 Mitgliedern berichten, deren Zahl sich von Tag zu Tag mehre.

Ehe wir zu den Kunstwerken, die mit jener Stiftung einer neuen Bruderschaft zusammenhängen, übergehen, müssen wir aber noch über den Namen Rosenkranz einige erläuternde Worte vorausschicken.

Um in einfacher Weise eine Statistik über Gebete der Paternoster und Ave Maria führen zu können, hatte man sich bekanntlich seit nicht näher festzustellender Zeit einer Schnur bedient, an der Kügelchen aufgereiht waren. Daß das ursprünglich nur beim Beten von Vaterunsern geschah, ergiebt sich schon aus dem Namen Paternoster für diese Schnur. In ähnlicher Weise betete man später in größerer Anzahl das Ave Maria, eine Übung, die aber erst gegen Ende des XII. Jahrhunderts recht in Aufnahme kam, und aus der Verbindung beider Gebete in bestimmter Aneinanderreihung entstand das Gebet, das den Namen Rosenkranz erhielt, ein Name, der ebenfalls auf die Perlschnur überging. Wann das kirchliche Leben damit bereichert wurde, ist strittig, jedoch ist so viel sicher, daß der vollständige Rosenkranz zuerst in den Kreisen der Dominikaner in Übung kam. Eine allgemeine Verbreitung gewann dann diese Gebetsweise seit dem Ende des XV. Jahrhunderts eben durch die Rosenkranzbruderschaften. Seit wann man sich daran gewöhnt hatte, die Gebete als Rosen zu betrachten, die man zu einem Kranze vereinigte, und den Namen Rosarium, eigentlich gleich „Rosengarten", für das Ganze zu gebrauchen, ist nicht ausgemacht. Auch die Erklärungen, die für diese Bezeichnung gegeben werden, sind verschiedener Art. Wahrscheinlich ist nur die eine, daß die so beliebte poetische Darstellung der

*) Zur Empfehlung der Bruderschaft konnte auch bereits mitgeteilt werden, daß der Bischof Alexander von Forli, damals päpstlicher Legat in Deutschland, Ablässe für das Rosenkranzgebet bewilligt habe. Die Bestätigung durch Papst Sixtus IV erfolgte im Jahre 1478.

Madonna im Rosenhag den Anstoß dazu gab. Da die Rose darnach als Lieblingsblume der Madonna erschien, konnte man von hier aus am ersten dazu kommen, die Gebete symbolisch sich als Rosen vorzustellen, die man zu einem Kranze vereinigt der Madonna darbrachte, und nahe lag dann auch die sinnige Abwechslung weißer und roter Rosen für das Ave Maria und das Vaterunser. Damit war aber zugleich die Möglichkeit gegeben, daß die bildende Kunst zur Verherrlichung dieser Gebetsform eingreifen konnte, und nach den zahlreichen Denkmälern, die uns erhalten sind, können wir die Popularität abschätzen, deren sie sich erfreute.

Interessant ist es, daß auf einem Rosenkranzstich des XV. Jahrhunderts die Rose noch eine sehr geringe Rolle spielt, denn die Madonna wird dort innerhalb einer Rosenkranzschnur dargestellt, an der nur die Paternoster durch Rosen markiert sind*), doch überwogen sicherlich bald die für die bildende Hand mehr dankbaren Kränze aus Rosen.

Ziemlich vereinzelt scheint eine Darstellung zu stehen, auf der Engel der Madonna Rosenkränze aufsetzen, obwohl man eigentlich dies als das Naheliegendste ansehen möchte. Das schon oben genannte Bild (S. 56) wird dem Meister von St. Severin zugewiesen, und stammt aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, jetzt befindet es sich in der Andreaskirche daselbst. Auf ihm gewährt die Madonna Personen der verschiedensten Stände als Belohnung für ihre Verehrung der Himmelskönigin durch Rosenkranzgebete unter ihrem weiten Mantel Schutz, während zwei Engel im Begriffe sind, ihr drei übereinander gehaltene Rosenkränze aufs Haupt zu setzen. Zu beachten ist für das Verständnis des Bildes, daß eine erneuerte Aufschrift auf die Stiftung des Rosenkranzes Bezug nimmt. Was die Kränze hier zu bedeuten haben, erklären wir uns wohl am besten nach Analogie eines Gebetes der Messe. Wie wir dort der Vorstellung begegnen, ein Engel trage das in der Messe dargebrachte Opfer zu Gott in den Himmel empor, so liegt es nahe, auch die Engel, die die Madonna mit Rosenkränzen schmücken, als die Vermittler zwischen ihr und den Betern des Rosenkranzes zu fassen, indem sie ihr geopferte Gebete in der Gestalt von Rosenkränzen überbringen und der Ehre, die ihr damit angethan wird, dadurch Ausdruck geben, daß sie sie mit solchen Kränzen schmücken. Drei Kränze aber sind es mit Bezug auf den aus drei kleinen Rosenkränzen zusammengesetzten großen.

Die Mehrzahl der bildlichen Darstellungen ist anderer Art, indem die Madonna, sei es allein, oder mit anderen Himmelsbewohnern, innerhalb eines Rosenkranzes wie auf dem an erster Stelle beschriebenen Stiche dargestellt ist.

Viele werden dabei zunächst an das berühmte große Rosenkranzbild von Veit Stoß in der Lorenzkirche zu Nürnberg denken, wo eine große Verkündigungsgruppe innerhalb eines Rosenkranzes erscheint. Indem man ein plastisch gegebenes Gebetsopfer, möchte man sagen, darbrachte, stellte man den Gläubigen recht in die Augen fallend vor, was die würdigste und wirksamste Verehrung der Madonna sei. So weit ist der das Bild umgebende Rosenkranz ohne weiteres

*) Der Stich ist abgebildet bei C. v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes 1891. S. 17.

verständlich, wir müssen aber doch noch einen Augenblick bei ihm verweilen, denn er setzt sich nicht gleichmäßig fort, sondern er wird durch fünf runde Reliefs unterbrochen, denen sich oben, außerhalb des Rosenkranzes, noch zwei andere anschließen. Das hat der Bildschnitzer nicht etwa, wie man vielleicht glauben könnte, einem rein künstlerischen Empfinden zu Liebe so eingerichtet. Wir haben oben schon gesehen, daß nach Sprengers Anleitung die weißen Rosen, welche die Ave Maria-Gebete bedeuten, nach jeder Dekade von einer roten Rose unterbrochen gedacht werden sollten, welche auf das Paternoster sich bezieht. Die fünf Medaillons sind demnach zunächst als Hinweis auf diese fünf Paternoster anzusehen, aber zugleich haben sie noch einen weiteren Sinn. Der Rosenkranz hat verschiedene Ausgestaltungen erfahren. Man suchte dem mechanischen Ableisten der Pflicht ein Gegengewicht zu geben, indem man den Betenden anwies, neben dem Gebete selbst einzelne Momente der heiligen Geschichte, oder wie der kirchliche Sprachgebrauch lautete „Geheimnisse" zu bedenken. So hören wir, daß einmal eine Form vorgeschlagen wurde, der zufolge man fünfzig solcher Geheimnisse, d. h. also eines bei jedem Ave Maria sich vergegenwärtigen sollte.*)

Die allgemein üblich gewordene Weise war aber schließlich die, daß die Geheimnisse an die Vaterunser sich anschlossen, und zwar benutzte man die dreifache Abteilung des großen Rosenkranzes dazu, daß sich eine Einteilung in einen freudenreichen, einen schmerzhaften und einen glorreichen ergab. Bei dem freudenreichen Rosenkranz hat man zu bedenken: 1) die Empfängnis Christi, 2) die Heimsuchung Mariä, 3) die Geburt Christi, 4) die Darstellung Jesu im Tempel, 5) das Wiederfinden im Tempel; bei dem schmerzhaften: 1) die Todesangst Christi am Ölberg, 2) die Geißelung, 3) die Dornenkrönung, 4) die Kreuztragung, 5) die Kreuzigung Christi; bei dem glorreichen: 1) die Auferstehung Christi, 2) die Himmelfahrt Christi, 3) die Herabkunft des heiligen Geistes, 4) die Aufnahme Mariä in den Himmel, 5) die Krönung Mariä. Diese Auswahl bestand schon in der Zeit, die uns jetzt beschäftigt, ungefähr ebenso, denn wir finden sie nur wenig variiert vor.

Da jeder dieser Teile ein abgeschlossenes Ganze bildet, konnte jeder auch selbständig genommen werden, und der Umfang des Ganzen veranlaßte für die bildende Kunst, wie das auch beim Abbeten geschehen konnte, meist eine solche Trennung; doch kommen auch alle drei Kränze zusammen bildlich vor, z. B. in Weilheim u. T., wo Maria von drei Rosenkränzen umgeben ist mit je fünf Medaillondarstellungen aus der Kindheitsgeschichte, der Leidensgeschichte und der Herrlichkeitsgeschichte.**)

Wie schon angedeutet, bestand jedoch für die Wahl dieser Darstellungen keine ganz bindende Regel. So finden wir bei dem Veit Stoßschen Rosenkranz auf den fünf Medaillons, welche die Rosen der Ave Maria-Gebete***) unterbrechen, folgende Scenen: 1. Geburt des Kindes. 2. Anbetung der Könige. 3. Christi Auferstehung. 4. Christi Himmelfahrt. 5. Ausgießung des heiligen Geistes, also

*) St. Beissel, Zeitschrift für christliche Kunst. Bd. 13. S. 35.

**) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie II⁵, S. 756.

***) Durch jedes Medaillon werden diesmal je zwei Rosen verdeckt; wären sie alle sichtbar gemacht worden, so würde das Oval zu weit geraten sein.

eine Scene der freudenreichen Reihe mit einem stofflich dahin gehörenden, aber oben nicht genannten Ereignis, und drei Scenen der glorreichen Reihe vereinigt; und dazu außerhalb der Peripherie des Kranzes, links und rechts von der zur Verkündigungsgruppe gehörigen Halbfigur Gott Vaters, dann noch zwei Reliefs: Tod der Maria und ihre Krönung. Letztere zwei Scenen, die zu dem glorreichen Rosenkranz gehören, sind hier von den übrigen getrennt. Die Wünsche des Bestellers waren wohl für die Auswahl und Verteilung maßgebend, denn die ästhetische Wirkung konnte hierfür nicht in Betracht kommen. Gewiß rein aus künstlerischen Rücksichten, um eine passende dekorative Belebung zu gewinnen, wurde dann noch die Rosenkranzschnur selbst über das ganze Bildwerk gehängt, was sehr gut wirkt. Auffallend ist dabei nur, daß diese Perlenschnur sechsmal zehn kleine längliche und sechs große runde Perlen aufweist. Es ist dies wohl aus rein dekorativen Gründen geschehen, wofür man darauf hinweisen kann, daß oben links und rechts von dem dort befindlichen Medaillon sich je eine runde Perle befindet, die nicht durch andere Perlen getrennt sind. Daß man bei diesen Zusammenstellungen sehr frei verfahren konnte, lehrt uns auch ein bei Weigel und Zestermann, die Anfänge der Druckkunst I Nr. 62 abgebildeter, kolorierter Rosenkranz-Holzschnitt, auf dem ein Engel der Madonna eine große Krone aufs Haupt setzt, während ihr von dem Papst und anderen Personen Rosenkränze überreicht werden, welche die Maria gewidmeten Gebete andeuten. Diese die Mitte füllende Gruppe ist von einem aus fünfzig kleinen weißen Rosen gebildeten Kranz umgeben, von dem sich diesmal zehn große, bildlich verzierte Rosen abheben. Ihre Zahl und Zusammenstellung ist zwar ungewöhnlich, aber nach dem obigen doch ohne weiteres verständlich, denn was den Inhalt anlangt, so entsprechen — mit der einzigen Ausnahme, daß die Darstellung Christi im Tempel übergangen und am Schlusse der Reihe durch den Tod Mariä aus dem glorreichen Rosenkranz ersetzt ist — die Scenen der zehn großen Rosen den oben aufgezählten Geheimnissen des freudenreichen und schmerzhaften Rosenkranzes. Von der gewöhnlichen späteren Weise ist jedoch darin abgewichen, daß mit dem einen kleinen Rosenkranz zehn Geheimnisse verbunden sind, von denen nach der beigedruckten Anleitung fünf auf die fünf Paternoster bezogen werden sollen, während die übrigen fünf an je eine Dekade von Ave Maria-Gebeten anzuschließen sind. Daß die großen Rosen, welche die Passionsscenen enthalten, weiß, dagegen die andern fünf rot bemalt sind, ist wohl auf ein Versehen des Illuminators zurückzuführen. Das in Ulm entstandene Blatt wird als sachlich mit dem Rosenkranz-Holzschnitt in Sprengers Rosenkranzbuch übereinstimmend bezeichnet. Es trägt das Datum 1485 und entspricht nach den Angaben von Weigel u. Zestermann ziemlich genau einem anderen, größeren Holzschnitt, der mit dem Namen Hanns Schawer bezeichnet ist, weshalb er diesem Ulmer Meister ebenfalls zugeeignet wird.

Fast ganz dem allgemein üblichen entspricht dagegen die Rosenkranz-Madonna in der Kapelle auf dem Kirchberge bei Volkach a. M. (Bayern) von Tilmann Riemenschneider.*) Hier haben wir in dem die Madonna umrahmenden,

*) Abbildung bei C. Streit, Tilmann Riemenschneider, Berlin 1888, 2 Bände, Tf. 73.

von fünfzig Rosen gebildeten Kranze lediglich fünf Medaillons mit der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt, der Anbetung der Könige und dem Tod Mariä. Diese letzte Scene ersetzt also auch hier wie auf dem Ulmer Holzschnitt von 1485 die Auffindung Christi im Tempel unter den Schriftgelehrten.*)

Mit einer ganz andern Gattung von Rosenkranz-Darstellungen werden wir durch die berühmte Rosenkranztafel von Veit Stoß bekannt, die in dem Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrt wird. Bei dieser Klasse von Darstellungen erblicken wir, inmitten eines Rosenkranzes und zuweilen von den neun Engelchören umgeben, die Trinität mit Maria und Vertretern des „himmlischen Hofstaates", woran sich dann außerhalb des Kranzes weitere Zuthaten anschließen konnten. Um die Anordnung der innerhalb des Rosenkranzes vereinigten Gruppen zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, daß der kirchlichen Anschauung zufolge die Heiligen des Himmels ebenso wie die Engel in Klassen zerfallen. Die erste Gruppe ist die der Patriarchen und Propheten, die zweite die der Apostel und Evangelisten, die dritte die der Märtyrer, die vierte die derjenigen frommen Männer, die nicht das Martyrium erlitten haben, wohl aber für die Lehre Christi mutig eingetreten sind, die sogenannten Confessores,**) d. h. Bekenner; die fünfte die der Märtyrerinnen; die sechste die der andern heiligen Frauen und Witwen.***) So sieht z. B. bei Cäsarius von Heisterbach † 1240 (VII, 20) eine Jungfrau in einer Vision einen Gottesdienst im himmlischen Jerusalem mit vorhergehender Prozession, in welcher einherschreiten: Patriarchen und Propheten, Apostel, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen und die übrigen Heiligen.

Betrachten wir jetzt die Veit Stoßsche Rosenkranztafel, so wird uns sofort vieles verständlich. Mittelpunkt des Ganzen sind die von einem Rosenkranz (fünfzig kleinere und fünf etwas größere Rosen†) umschlossenen Einzelgestalten und Gruppen. Wir erblicken dort, Christus vertretend, ein großes Kreuz, das zugleich die Fläche gliedern hilft. Über dem Kreuze, an dem sonst gewöhnlich der Gekreuzigte hängt, bildet die Spitze des Ganzen die Halbfigur Gott-Vaters mit einem Engel und der Taube neben sich; zu seiner Rechten hat er Maria mit dem Christuskinde.††) Unter ihnen befinden sich dann auf drei, durch den Kreuzesstamm halbierten Wolkenstreifen, wodurch sich sechs Abteilungen ergeben, Vertreter der Heiligen des Himmels, entsprechend der oben angegebenen Klassifizierung. Kenntlich gemacht sind sie meistens durch ihre Attribute. Wer vor einer solchen Tafel betete, that dies also gleichsam mit einem Blick in den Himmel. (Forts. folgt.)

*) Das oben S. 58 citierte Buch über den Rosenkranz nennt wieder abweichend als die fünf Freuden der Maria: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Auffindung im Tempel, Himmelfahrt Christi. Fol. 118.

**) Öfter irreführend „Beichtiger" übersetzt.

***) Die griechische Kirche kennt eine viel weitergehende Gliederung.

†) Der Zeichner der Abbildung bei R. v. Retberg, Nürnbergs Kunstleben, Stuttgart 1854, S. 77 wußte offenbar nicht, was er sich bei den Rosen denken sollte, denn er zeichnete deren 68.

††) Auch auf den Darstellungen, welche Christus am Kreuze haben, erscheint die Madonna mit dem Kind, das dann nur emblematische Bedeutung haben kann.

Vom Büchertisch.

Die Herkunft des Altarciboriums.

Viktor Schultze schreibt in seinem Buche: Archäologie der altchristlichen Kunst München 1895 S. 121: „Die Würde des Altars mit architektonischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen, war die Zweckbestimmung des ciborium, eines Säulenaufbaues, so genannt nach der Ähnlichkeit mit einem umgestürzten Becher. Dasselbe ist nur Übertragung einer antiken Konstruktion in die christliche Kunst. Die aedicula des Götterbildes und der Säulenaufbau über dem Grabe, wofür Syrien anziehende Beispiele bietet, sind direkte Vorbilder." Ähnlich äußert sich auch Heinrich Holtzinger, die altchristliche Architektur S. 134 und Fr. X. Kraus in seiner Geschichte der christlichen Kunst I. S. 372. Das Heranziehen dieser Analogien wird indes durch eine neuerliche interessante Entdeckung überflüssig gemacht. Der französische Archäologe Héron de Villefosse wurde kürzlich auf eine pergamenische Münze aufmerksam, die aus der Zeit des Septimius Severus (193—211) stammend, den berühmten Altar jener Stadt abbildet, und verschiedene wichtige Einzelheiten bringt, um ihn mit seiner Umgebung zu rekonstruieren. Auch die christliche Archäologie geht dabei nicht leer aus, denn wir erblicken den Altar des Zeus unter einem von vier Säulen getragenen gewölbten Dache stehend, ganz so wie dies bei altchristlichen Altären der Fall ist. Der Zusammenhang mit dem Altertum ist also hier ein noch viel direkterer, als man bisher annahm. Die älteste Abbildung eines solchen Altarüberbaues aus christlicher Zeit bietet bekanntlich eine Miniatur der Wiener Genesis aus dem fünften Jahrhundert. Hier hat die Analogie der christlichen Sitte rückwärts gewirkt. Wichtig ist in dieser Frage der Umstand, daß wir nun für die Erklärung des Aufbaues über dem Altar nicht mehr daran zu erinnern brauchen, daß die Idee des Grabes schon sehr früh mit dem Altar verbunden gewesen sei.

Die plötzlich wichtig gewordene Münze ist nach einem im britischen Museum befindlichen Exemplar von Theodor Reinach in dem letzten Hefte der Pariser Gazette des beaux arts, Série III. tome 27 p. 259 veröffentlicht worden, worauf hiemit verwiesen sei.

Chronik.

Zur Förderung des Unterrichts in den religiösen Künsten hat sich in **Paris** jüngst eine Gesellschaft gebildet, an deren Spitze auch mehrere Mitglieder des Instituts stehen. Was man vor allem erstrebt, ist eine Ausbildungsanstalt, wohin die Kirchen-Obern geeignete Persönlichkeiten schicken können, um dort kunstwissenschaftlich geschult zu werden. So ausgebildete Kräfte sollen dann als Lehrer an den Seminarien wirken und auch den Geistlichen an die Hand gehen, damit die entsprechenden Maßregeln zur Erhaltung von kirchlichen Kunstwerken und Bauten getroffen werden. Im Interesse der in Frankreich wie überall so vielfach gefährdeten Werke der Kunst wird man solche Absichten willkommen heißen. Auffallend erscheint nur, daß es für nötig gehalten wird, eine besondere Schule hiefür zu errichten.

Der Geh. Regierungsrat **K. W. Hase** in Hannover (gebor. 1818) ist am 29. März in einem Alter von 83 Jahren gestorben. Mehr als hundert Kirchen wurden nach seinen Entwürfen gebaut.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Mai 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. **Nr. 5.**



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz**, und Dr. **M. Zucker**,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart. Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Zum Verständnis der Rosenkranzbilder.

(Schluß.)

Auf der Veit Stoßschen Tafel ist unterhalb des Rosenkranzes dann zunächst das jüngste Gericht dargestellt, was ja an sich ganz gut gewählt werden konnte; näher lag aber, da das Rosenkranzgebet so enge Beziehung zur Erlösung aus dem Fegfeuer hat, dies dort zu geben, und vorzustellen, wie Engel Seelen aus demselben herausholen und zum Himmel emportragen. Auf Holzschnitten und gemalten Tafeln treffen wir es auch folgerichtig oftmals an.

Unsere Tafel ist dann aber weiter rings mit kleinen Relief-Darstellungen (es waren deren ehemals dreißig) eingerahmt, wovon die sieben der oberen Reihe sich jetzt in Berlin befinden. Ihre Stelle nehmen zwölf Halbfiguren der vierzehn Nothelfer ein, die vielleicht ursprünglich an der Predella ihre Stelle hatten.*)

*) Vermutung Beissels, Zeitschrift für christliche Kunst, Band XIII Sp. 41.

Von diesen dreißig Scenen beziehen sich, von der Geburt anfangend, einundzwanzig auf das Leben Christi, drei ihnen vorausgehende auf das Leben Marias, und die sechs ersten auf das Alte Testament, von der Erschaffung des Elternpaares bis zur Gesetzgebung am Sinai. Anlaß, die Tafel so auszuschmücken, war wohl auch hier die Vorschrift, beim Rosenkranzgebet einzelner Scenen der heiligen Geschichte besonders zu gedenken. Doch ist nicht recht ersichtlich, nach welchem Prinzip in unserem Falle die Auswahl getroffen worden ist.

Wenn wir nun aber auch wissen, welche Vorstellungen die Gestalten innerhalb des Rosenkranzes in obiger, immer wiederkehrender Ordnung zusammenführten, so haben wir noch zu fragen, aus welchem Grunde sie überhaupt in diese Bildwerke zu Ehren des Rosenkranzgebetes hereingezogen wurden. Hier helfen uns schriftliche Anweisungen, wie solche auf Tafeln und Holzschnitten vorliegen. Ein Beispiel davon hatten wir schon oben bei dem Ulmer Schnitt von 1485.

Auf einer Tafel in Schwabach leiten Aufschriften dazu an, die Heiligen des Himmels bei dem Rosenkranzgebet in der Weise zu berücksichtigen, daß man ihnen, verschieden verteilt, 25 Vaterunser widmete.*) Wie man zu dieser Zahl kam, scheint bis jetzt nicht aufgeklärt zu sein.

Bei einem Rosenkranz-Holzschnitt, der den Schluß des Speculum passionis des Dr. Ulrich Pinder bildet, das 1519 in zweiter Auflage in Nürnberg bei Peypus erschien,**) stoßen wir auf eine andere leichter erklärbare Zahl für die Vaterunser. In der Erläuterung heißt es hier in sehr freier Variierung der Vorschrift von Sprenger: Der große Rosenkranz der Rosenkranzbruderschaft bestehe aus fünfzig Paternostern und fünfzig Ave Maria mit dazwischen einzuschaltenden fünf Glaubensbekenntnissen; der kleine aus zehn Paternostern, zehn Ave Maria und einem Glaubensbekenntnis. Und dann wird in Bezug auf diesen kleinen Rosenkranz fortgefahren, das „erste (primum)“ könne der heiligen Trinität gewidmet werden, „das zweite“ der Menschwerdung Christi, „das dritte“ der unbefleckten Jungfrau Maria, „das vierte“ den Engeln, „das fünfte“ den Patriarchen und Propheten, „das sechste“ den Aposteln, Evangelisten und 72 Jüngern Jesu, „das siebente“ den Märtyrern, „das achte“ den Confessoren, „das neunte“ den Jungfrauen, „das zehnte“ den Witwen und verheirateten Frauen. Bei „primum, secundum 2c.“ entsteht nun die Frage, ob damit das Paternoster oder das Ave Maria, oder beides zusammen gemeint sei. Jeden Zweifel hierüber beseitigt die zwischen die einzelnen Gruppen gesetzte Angabe, daß immer ein Vaterunser und ein Ave Maria zusammen an jede Gruppe zu richten sei. Der Gedanke, der bei solchen Bildern vorschwebte, war mithin der, daß mit der Madonna immer zugleich auch allen Heiligen die gebührende Ehre erwiesen werden solle, denn so werde, wie es auf unserm Holzschnitte ausdrücklich heißt, „Gott in seinen Heiligen würdig und ordnungsgemäß geehrt, wie ja auch die Kirche in allen Nöten die Litanei singe, indem sie Gottes Barmherzigkeit durch die Verdienste aller Heiligen erflehe.“ Die Rosenkranzbruderschaft wird hier deshalb auch die „aller Heiligen“ genannt.

Im übrigen ist zu dem Holzschnitt noch zu bemerken, daß er, so weit die

*) Zeitschrift für christliche Kunst, Band XIII Sp. 39 (St. Beissel).

**) Die erste im Jahre 1507 erschienene Auflage liegt mir nicht vor.



Rosenkranztafel, Holzschnitzerei von Veit Stoß im Germanischen Nationalmuseum.

(Zum Abdruck überlassen von der Firma E. A. Seemann, Leipzig u. Berlin, aus:
Paul Johannes Rée, Nürnberg: Entwickelung seiner Kunst 2c.)

von dem Rosenkranz umrahmten Darstellungen in Betracht kommen, mit der Veit Stoßschen Tafel im wesentlichen übereinstimmt, darunter hat er jedoch das Fegfeuer und in der Ecke oben links die Messe Gregors und rechts St. Franziscus, der die Wundenmale empfängt. Es sind das Zuthaten, denen wir nebst dem Schweißtuch öfter begegnen. In den Ecken unten knieen endlich ganz passend links zwei den Rosenkranz betende männliche, rechts zwei weibliche Gestalten.

Manches bleibt vielleicht für das theologische Verständnis noch etwas unklar, aber was die stoffliche Seite der Darstellung anlangt, so haben wir für die Veit Stoßsche Tafel wie für alle andern mehr oder weniger Einzelheiten bietende Darstellungen so weit einen Einblick gewonnen, daß man sich von den erörterten Gesichtspunkten aus alles wird zurechtlegen können.

Zum Schluß machen wir noch einmal für diese Art von Tafeln auf den schon genannten ansehnlichen Holzschnitt des Nürnberger Meisters Erhard Schön als auf ein ganz besonders gutes Blatt aufmerksam. Nebenbei erfahren wir hier auch etwas darüber, wie man sich die Obliegenheiten der neun Engelchöre im Himmel geordnet dachte.*)

Noch ist das berühmte Dürersche Rosenkranzbild übrig, mit dem er im Jahre 1506 in Venedig so große Ehre einlegte. Jedermann sieht sofort, daß es sich ganz wesentlich von allen andern Darstellungen unterscheidet, die wir bisher kennen lernten, denn diesmal werden nicht der Madonna Rosenkränze dargebracht, wie auf dem Bild der Andreaskirche in Köln, oder dem Ulmer Holzschnitt von 1485, sondern es werden vielmehr ihrer Umgebung solche aufgesetzt und zwar dem Papste von dem Christuskinde, dem Kaiser von der Madonna, dem hinter dem Papst knieenden Patriarchen Grimani**) von dem heiligen Dominikus, dem angeblichen Stifter des Rosenkranzes, und den übrigen Personen von schwebenden Engelkindern. Auf die dem Bilde zu Grunde liegende, von dem sonst Üblichen völlig abweichende Idee versuchte, so viel ich sehe, nur Joseph Neuwirth in der unten citierten Schrift näher einzugehen. Jedenfalls haben diesmal die Rosen eine ganz andere Bedeutung als sonst. Die Kränze, welche der Madonna dargebracht werden, oder ihr geltende Darstellungen umrahmen, erscheinen als symbolische Verkörperungen der ihr gewidmeten Gebete, während es sich bei den ihren Verehrern aufgesetzten Kränzen nur um Rosen schlechthin handeln kann, welche die Verehrer der Madonna als Auszeichnung und Belohnung für ihre Gebetsopfer erhalten. An die Stiftung des Rosenkranzgebetes zu denken, worauf man vielleicht verfallen könnte, verbieten eben die Rosen. Bei einer dahin zielenden Darstellung müßten Rosenkranzschnüre überreicht werden, wie dies zum Beispiel auch auf einem Gemälde Tiepolos in Venedig***) der Fall ist,

*) Dieser Holzschnitt läßt den großen Rosenkranz ebenfalls aus 50 Paternostern, 50 Ave Maria und 10 Glaubensbekenntnissen bestehen, so daß die größeren, mit einem Kreuz versehenen Rosen hier die Glaubensbekenntnisse bezeichnen. Auch die Angabe über den kleineren deckt sich mit der des anderen Holzschnittes.

**) Auf diesen kunstsinnigen Prälaten wird die Gestalt im Hinblick auf eine ihn darstellende Medaille bezogen. Joseph Neuwirth, Albrecht Dürers Rosenkranzbild, 1884. S. 52.

***) In der Kirche Dei Gesuati in Venedig. Eine Abbildung findet sich bei F. H. Meißner, Tiepolo (= Künstlermonographien, hrsg. von Knackfuß 22) S. 21.

wo ein Engel in Gegenwart der Madonna mit Rosenkranzschnüren zu dem heiligen Dominikus herabschwebt, der sie den Verehrern der Himmelskönigin übergiebt.

Für die Dürersche Komposition fragt es sich nun, ob irgend ein ritueller Gebrauch zu Grunde liegt, oder ob wir es nur mit einer freien, poetischen Vorstellung auf religiösem Gebiete zu thun haben, zu der die Wertschätzung der neuen Verehrungsweise der Madonna anregte. Von einem Anlaß ersterer Art findet sich nun nirgends etwas erwähnt. So sehen wir uns zu einer Erklärung in der andern Richtung genötigt. Die hohe Meinung, die man von dem Rosenkranzgebet hegte, macht solche freien Ausgestaltungen auch leicht begreiflich. Als Beispiel, wie man über das Gebet dachte, sei aus dem Leben von Caspar Güttel, dem aus der Oberpfalz stammenden späteren treuen Freunde Luthers angeführt*), daß er zur Zeit seines Leipziger Aufenthaltes im Jahre 1504 ein kleines Schriftchen veröffentlichte, um den Leipziger Studenten die Pflege des Rosenkranzgebetes ans Herz zu legen. Er that dies, indem er in lateinischen Hexametern eine Anweisung für das Gebet gab, denn Maria sei „nach dem Zeugnis aller heiligen Schriften der Weg, auf welchem man zu Gott gelange"; er selbst habe, wie er schreibt, erfahren, daß „Gebete, die man vor dieser herrlichsten Jungfrau ausschütte, niemals vergeblich" seien. Neuwirth hat den Unterschied zwischen den der Madonna dargebrachten Rosenkränzen und denen, welche ihre Verehrer erhalten, nicht recht scharf formuliert, aber auch er steht auf Seite derer, die andern Ansichten gegenüber dafür halten, daß die so verbreiteten Darstellungen der Madonna im Rosenhag als der Ausgangspunkt dafür zu bezeichnen seien, daß man darauf kam, Rosen als Symbole der geopferten Gebete anzusehen. Wenn von da aus weiter die Vorstellung sich bildete, daß die Verehrer der Madonna auch ihrerseits Rosenkränze erhielten, so kann man darin kaum etwas anderes erblicken als eine, mit Bezug auf das Rosenkranzgebet erfolgte Verleihung eines Kranzes aus dem Rosengarten, in dem die himmlische Königin so gern gedacht und gemalt wurde. Auch auf das Rosenkranzgebet selbst wird die Vorstellung dieses Rosengartens übertragen. Der Titel eines mit diesem Gebet sich beschäftigenden undatierten Foliobandes von über 600 Seiten aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, der mir aus der Würzburger Universitätsbibliothek zur Verfügung stand, lautet: „Der beschlossen (d. i. der wohlumhegte) gart des rosenkrantz marie", und Fol. 94 v. findet sich ein Holzschnitt, auf welchem Maria, eine Rose in der Hand haltend, in einem von einer Mauer umzogenen Rosengarten sitzt, während ihr ein Laie und ein Mönch je einen Rosenkranz hinreichen. Das Gemälde Dürers ist eine von reiner Poesie umwehte Verkörperung aus solchen Vorstellungen entsprungener, gewiß volkstümlicher Phantasien. Daß die Idee Dürer eigentümlich gewesen sei, wie es nach Neuwirth S. 44 fast scheinen könnte, dürfen wir nicht wohl annehmen.

Wenn die Legende einzelnen treuen Verehrern der Jungfrau Rosen aus dem Munde wachsen läßt, die von der Madonna zu einem Kranze gewunden, ihnen aufs

*) G. Kawerau, Caspar Güttel, Halle a. S., 1882, S. 13.

Haupt gesetzt werden*), so treffen wir hier zwar auf eine verwandte Phantasie. Nach Maßgabe solcher Legenden kann man indes das Dürersche Gemälde nicht wohl erklären. Es sind das nur parallel gehende Vorstellungen. Die fromme Phantasie war eben geschäftig, die Wirksamkeit der Gebete sich in verschiedener Weise auszumalen und dies sich anschaulich vor Augen zu stellen.

Neben dem künstlerischen Genuß, den uns die höher stehenden hieher gehörigen Schöpfungen in mannigfaltiger Art bieten, gewähren sie uns auch, wie wir gesehen haben, einen vielsagenden Einblick in das religiöse Leben jener merkwürdigen Zeit. Besonders im Laufe der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist diese Form der Religiosität wieder aufgegriffen und belebt worden, und auch künstlerisch sucht man an der Vergangenheit sich aufs neue zu inspirieren, um der Eintönigkeit zu entgehen, die bis jetzt den modernen Rosenkranzbildern etwas anhaftet. Jene alten Kunstwerke werden darum um so mehr das Interesse aller derer erwecken, die Gegenwart und Vergangenheit im Zusammenhang zu betrachten pflegen.**) 3.

Wertung und Wahrung kirchlicher Altertümer.

Von Superintendent Dr. Hoffmann in Zielenzig (Neumark).

Theodor Fontane, der verständnisvolle und feinsinnige Landschafts- und Geschichtsinterpret Brandenburgs, beklagt es in seinen Wanderungen durch die Mark Brandenburg mit besonderem Schmerze, daß in vielen evangelisch gewordenen Kirchen kein Stein, kein Wappenschild, kein Gerät dem Fremden oder Einheimischen Kunde gebe von den vorigen Zeiten, von dem Leben, Denken und Glauben der Väter. Dadurch, sagt er, sind auch Begriff und Verständnis früherer Dinge und Zustände in unserem evangelischen Volke völlig verloren gegangen. Fontane illustriert die Behauptung mit einem humorvollen Reiseerlebnis. ... In der Ruppiner Klosterkirche hat er die Küsterfrau gefragt, welche Mönche hier früher gelebt hätten; die Frau habe ihm darauf im Ortsdialekt geantwortet: Mein Mann weiß et; ich jlobe, es sin kattolsche jewesen.

Der Altertumsforscher und -darsteller nimmt dabei Veranlassung, in alle Kirchen, Pfarrhäuser und kirchliche Kollegien hineinzurufen die Goethe'sche Mahnung: Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen — werte und wahre es!

Es stimmt diese Mahnung auch mit dem überein, was in der allzeit gültigen Instruktion der Kirche, in der heiligen Schrift, immer wieder aufklingt, nämlich: laß dein Erbteil nicht wüste werden ... frage die vorigen Geschlechter, wir sind von gestern her ... gedenket an die vorigen Tage und ihre Zeugnisse! Überall werden wir angehalten, gottgewobene Fäden nicht zu zerreißen, sondern

*) In einer Legende, die mir hier vorschwebt, geschieht dies zum Schutz eines von Räubern Verfolgten.

**) Ein Rosenkranzbild des venetianischen Malers Lorenzo Lotto (geb. ca. 1480), das sehr beachtenswert erscheint, wurde mir leider zu spät und in einer zu wenig genügenden Abbildung bekannt, um hier noch benützt werden zu können.

zu festigen und die Enden gelöster aufzusuchen und wieder aneinander zu knüpfen. Wenn dazu irgend ein Organismus, ein Lebensfaktor unseres Volkes Grund und Ursache hat, so ist es die Kirche und nicht zum mindesten die evangelische Kirche als die Kirche, in welcher die kirchliche Geschichtswissenschaft zu ihrer Blüte gelangt ist.

Keine Institution hat im Leben unseres Volkes eine so bedeutsame, tiefgreifende und lehrreiche Geschichte aufzuweisen wie die Kirche. Sie ist das Altertum der Altertümer im großen Geschichtsmuseum der Nationen. Die kirchlichen Denkmäler in Stein, Pergament, Schrift, Edelmetall, Holz, Glas und Farbe reichen über den Werdegang der modernen Staaten, über die Chronologie der gegenwärtigen Fürstengeschlechter weit hinaus. Sie sind nicht selten für den Geschichtsforscher die einzige noch fließende Quelle geschichtlicher Erkenntnis. Es gilt dies ganz besonders für die Provinz Brandenburg. Hier entfaltete sich geistiges Leben außerhalb der Kirche viel später als im deutschen Süden und Westen mit ihren emporblühenden Städten, Gewerken und Gilden. Hier ließen Kriegsstürme, Räuberunwesen, Feuersbrünste ungezählte weltliche Geschichtsdenkmäler untergehen. Da sind es nun die Kirchen mit ihren Gedenksteinen, Turmknöpfen, Archiven, Sakristeien, an die der Geschichtsforscher Licht heischend anklopft. Untergegangene vornehme Geschlechter aus Adel und Bürgertum haben oft nur noch in kirchlichen Altertümern, in einer Taufschüssel, einem Abendmahlskelche, einem Taufregister nachleuchtende Daseinsspuren.... Jüngst hielt ich bei einer Kirchenvisitation, nachdem ich kurz zuvor eine geschichtliche Kritik über Wallensteins Tod gelesen hatte, einen silbernen Abendmahlskelch in Händen mit der Inschrift: geschenket Anno 1635 von der Wittib von Ihloven... Welch ein tragischernstes Bild steigt damit vor unserem Auge auf — der Gatte fällt in fremdem Lande, von Meuchelmörderhand erwürgt, — und seine Witwe in der märkischen Heimat bringt dem Heilande ein Dankopfer in einem Abendmahlskelche dar. Oder: Wer denkt noch an den wechselvollen Lebensgang Adam von Schwarzenbergs und an seinen Heldenmut im Kampfe gegen die Türken in der Schlacht an der Raab: an der Zielenziger Orgelempore weckt das Wappen mit den Türkenköpfen und den hackenden Raben die Erinnerung an diesen verwegenen Emporkömmling wieder auf. Um unseres Volkes und unserer Heimat willen ist die Kirche und sind wir Diener der Kirche schuldig, ein prüfendes Auge und eine wahrende Hand für kirchliche Altertümer zu haben.

Aber auch um ihrer selbst willen ist die Kirche dazu verpflichtet. Niemand wird sich seinen Geburts- und Taufschein, seinen Meisterbrief oder sein Doktordiplom nehmen, vernichten oder verwahrlosen lassen. Warum sollte es die Kirche mit ihren Altertümern geschehen lassen? Dieselben sind die durch nichts ersetzbaren Urkunden ihres Werdeganges im ganzen wie im einzelnen bis in die kleinste Kirchengemeinde und ihr Gotteshaus hinein. Sie darf so ehrlos und selbstverachtend nicht sein, diese Urkunden für nichts zu achten. Sie sind ihre Jugendbriefe und -bilder. Die wirft man nicht hinweg, zerreißt sie auch nicht, sondern betrachtet sie und lernt aus ihnen.

Und noch etwas werde dabei beachtet. Die meisten kirchlichen Altertümer

sind entstanden aus dem Geist, dessen die Kirche nie entbehren kann. Es sind Zeugen frommen, Gott und dem Heilande dankbar ergebenen Sinnes, Gaben von jener Marien- und Martha-Art, über der Jesus sprach: Wo dies Evangelium gepredigt wird, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie jetzt gethan hat. Mag dabei die Schale wandelbar sein — Maria zerbrach das Gefäß auch —, aber der Kern, die Frucht, der Wohlgeruch für Gott ist von perennierender Art; er wird weiter gepflegt werden, er wird erhalten bleiben. Solche Weihegaben müssen das kommende Geschlecht zur Nachfolge reizen. Nicht nur das Geschlecht der Väter, Großväter und Urgroßväter hatte einst Ursache, dem Heiland dankbar zu sein, sondern jedes Christengeschlecht hat dazu reichlich Ursache. Darauf weise der Geistliche in Predigt, in Gemeindekirchenratssitzungen, in Zwiegesprächen zuweilen hin, ein Bild am Altare, ein Symbol am Taufsteine, die Inschrift auf einem Abendmahlskelche deutend und in die Herzen einschreibend. Die kirchlichen Altertümer sind unsere Hilfsprediger mit dem Texte: Lasset uns Ihn lieben, denn Er hat uns zuerst geliebt! . . .

In einer meiner früheren Gemeinden schenkte durch mich der Kirche ein Nachkomme böhmischer Exulanten ein uraltes großes Kruzifix, ein Vademecum auf protestantischem Fluchtwege; ich ließ es an der Rückwand der Kanzel anbringen — und wie oft hat dieses Heilandsbild meine Heilandspredigt illustrieren und vertiefen helfen. Es war die Frage in Kunstgestalt: Das that ich für dich, was thust du für mich?

Und endlich sei nicht vergessen: ob es ein altes Psalterium, oder ein Kruzifix, oder eine Patene mit den Spuren römischer Marienverehrung ist, immer haben wir es zu thun mit einem materiellen Vermögensstücke der Kirche, mit dem diese nicht fahrlässig umgehen darf, sondern sich richten muß nach der Mahnung: Halte was du hast!, erkenne seinen Wert, verfahre nicht nach Art der Kinder, die für bunte Bohnen eine alte Goldmünze dahingeben.

Alle diese Erwägungen nun, zu denen noch die ästhetischen und kunstgeschichtlichen kommen, haben unsere Behörden in Staat und Kirche veranlaßt, der Geringschätzung, Entwertung und Entwendung kirchlicher Altertümer gesetzliche Schranken zu ziehen. Die staatliche und kirchliche Gesetzgebung knüpft die Veräußerung von kirchlichen Besitzgegenständen, welche einen geschichtlichen, wissenschaftlichen oder Kunstwert haben, an die Voraussetzung der Genehmigung durch die Aufsichtsbehörden; und zwar erfolgt dieselbe staatlicherseits gemäß Art. I Nr. 3 der Allerh. Verordnung vom 9. September 1876 durch den Minister der geistlichen Angelegenheiten und kirchlicherseits gemäß § 1 Nr. 2 des Kirchengesetzes betr. die kirchliche Aufsicht über die Vermögensverwaltung der Kirchengemeinden vom 18. Juli 1892 und Art. II Nr. 1 der Allerh. Verordnung vom 8. März 1893 zu diesem Gesetze durch den Evangelischen Oberkirchenrat. Die Aufsichtsbehörden wachen mit Sorgfalt und Strenge über der Beobachtung dieser Bestimmungen und setzen, wenn es nötig ist, selbst die Rückgängigmachung genehmigungslos erfolgter Veräußerungen durch. Es mag sich dies nicht immer ohne kleinen oder großen Verdruß für die kirchlich Beteiligten vollziehen. Aber es geschieht zum geistigen und materiellen Wohle von Kirche und Gemeinde und gebietet der ein-

sichtslosen Versilberungssucht von Gemeinden und der raubgierigen Kauflust von Antiquitätenhändlern ein wirkungsvolles: Hände weg! ...

Leute von ersterer Art und Sucht finden sich leider in allen Gemeinden und auch unter den Gliedern des geistlichen Standes. Alles, woran der Zahn der Zeit genagt, was nicht mehr glänzt und gleißt, oder was der Zeitrichtung und dem einheitlichen Kirchenstile widerstrebt, verfällt dem Urteile: es taugt nichts, es ist wertlos für uns, ein paar Mark in die Kirchenkasse bringen uns mehr Nutzen. Besonders tritt diese Krankheit auf bei Neu- und Umbauten von Kirchen. Ich empfehle dazu einmal das herrliche Kapitel in W. H. Riehls Religiöse Studien eines Weltkindes über Kirchenrestaurationen zu lesen. Riehl sucht da in einem Zwiegespräch mit einem fanatisch gotisierenden jungen katholischen Geistlichen die Berechtigung der mannigfachen Altertümer in einer Kirche nachzuweisen. Wie wahr und gemütswarm sind da u. a. die Worte Riehls: Ganze Geschlechterreihen haben an einer alten Kirche gebaut —, und sie reden zu uns, jede in ihrer Sprache. Indem wir durch die von der Geschichte geweihten Räume schreiten, rauscht der Gang der Jahrhunderte an uns vorüber. Wir sehen die wechselnden Generationen, welche hier beteten und heimgegangen sind. Die Zeit rollt vor unseren Augen zur Ewigkeit. Und doch ergreift uns zugleich wieder die Dauer im Wechsel. Der bloße Anblick der Kirche wird uns zur Erbauung. Geschieht dies schon dem Fremden, wie viel mehr noch den Gliedern der Gemeinde! In den Denkmalen der verschiedensten Zeitläufe tritt ihnen ihre Familiengeschichte, ihre Ortsgeschichte leibhaftig vor Augen und den alten Leuten auch ihre eigene Lebensgeschichte. Jede Zeit hat ihr Recht im Gotteshause, auch das Neue und Neueste hat sein Recht. Aber warum sollen wir ihm zu lieb die bewegenden Zeugen der Vergangenheit schonungslos beseitigen? Man restauriere, indem man erhält und im Erhalten neugestaltet! — Wie man diesen Rat Riehls befolgt, das lehrt uns besonders unsere Zeit und auch unsere Gegend mit manchem aus Verfall und Unwürde neuerstandenen Gotteshause.

Die andere Art von Menschen, welche für kirchliche Altertümer eine Gefahr bilden, hat man die Lämmergeier der kirchlichen Kunst genannt. Überall im Lande schwärmen sie umher, wittern, wo irgend ein kirchlicher Kunstgegenstand abgängig werden könnte, und erheben ein widerwärtiges Geschrei über den Unwert eines Gegenstandes und strecken dabei alle Finger darnach aus. Es sind die Agenten großer Antiquitätenhandlungen. Sie bieten oft dem Nichtkenner erstaunlich hoch erscheinende, in Wirklichkeit aber so unterwertige Preise, daß sie selbst noch erheblich daran verdienen können, geschweige denn ihre Wiederverkäufer. Sie haben für alles Verwendung. Für ein altes Buch mit Titelkupfern und seltenem Pergamenteinband, für eine wertvolle Antipendienstickerei, für einen Kruzifixus mit eigenartiger Körperbildung, für Kronleuchter, ganze Kanzeln, Altäre und Orgeln.

Nie trete man in Verhandlungen mit diesen Leuten ein, ohne selbst sichere Kenntnis von dem Werte des betreffenden Gegenstandes zu besitzen. Zu unentgeltlichen maßgebenden Äußerungen hinsichtlich des Wertes kirchlicher Altertümer sind unsere Behörden und Institute gegen Einsendung einer Beschreibung, Zeich-

nung oder des Gegenstandes selbst stets gerne bereit. Ich nenne von solchen Auskunftsstellen den Konservator der Monarchie, den Provinzialkonservator — beide Herren kommen auf Bitten je nach der Bedeutung des Gegenstandes wohl auch selbst an Ort und Stelle — ferner die Direktoren der Kunst- und Gewerbemuseen, das Heroldsamt, das Museum für kirchliche Kunst, die Königlichen Bibliotheksverwaltungen, das Münzkabinett und die Vertrauensmänner des Provinzialkonservators in jedem Kreise. Auf Grund der von diesen Instanzen ausgehenden sachmännischen Werturteile kann man dann mit gutem Gewissen weitere Schritte thun. Über derartige Erkundungen werde in einer Gemeindekirchenrats- bezw. Vertreter-Sitzung berichtet, das Nötige protokollarisch als Anhalt für solche, die nach uns kommen, festgelegt, und die Korrespondenz darüber zu den Akten genommen. Bei Genehmigungsgesuchen zu Veräußerungen an die Aufsichtsbehörden sind sachmännische Urteile mit vorzulegen.

Wie viel mehr an kirchlichen Altertümern aller Art besäßen wir heute, wenn neben Prüfung und Wertung derselben auch eine sorgfältige Behütung und Bewahrung geübt worden wäre. Wo kirchliche Altertümer in verstaubten Spinnenwinkeln, an dumpfigen und ungeschützten Stellen des Kirchengebäudes, in jedermann ohne Aufsicht zugänglichen Gelassen sich befinden, was Wunder, daß sie da unscheinbar, schadhaft, entweiht und entwertet werden. Ein Geschick dieser Art hat lange Zeit hindurch über dem wertvollen Flügelaltare und der Kirchenbibliothek von St. Nicolai in Zielenzig geschwebt; letztere hat dadurch unersetzlichen Schaden gelitten; manches alte wertvolle Buch in kunstvoller gediegener Fassung ist in losen Vandalenhänden verschwunden. Nicht jede Kirche hat so viel Raum für Bergung ihrer Altertumsschätze wie die Stadtpfarrkirche von St. Jakobi in Drossen, deren wohlverwahrte, bis in das Mittelalter zurückreichende Bibliothek einen Schatz darstellt, den schriftstellerisch zu heben und zu werten zweifellos eine dankbare Theologenaufgabe sein würde —, aber ein sicher verschlossenes Spind, um wertvolle Gegenstände darin aufzubewahren, das kann jede Kirche unschwer erwerben. Dasselbe ist mit seinem Inhalte gegen Feuersgefahr zu versichern und jeder Gegenstand mit Beschaffenheits-, Wert- und Zeitangabe zu inventarisieren. In solch ein Spind gehören auch besonders wertvolle Aktenstücke — Archivperlen, die man mit Sorgfalt zu bergen verpflichtet ist.

Wie freuten sich 1892 und 1901 die Herren Generalsuperintendenten der Neumark und der Kurmark, D. Braun und D. Dryander, als ich ihnen bei ihrer Anwesenheit in Zielenzig auf dem vergilbten Schlußblatte einer Generalkirchenvisitationsurkunde von 1592 die Handschrift ihres Antecessors, des Generalsuperintendenten Cornerus aus Frankfurt a. O., vorlegte. Littera scripta manet — zu Lehre und Vorbild der Nachwelt.

Und welche dankbare Freude weckte es bei einem unserer geschlechtsältesten neumärkischen Magnaten, als ich vor seinem Geschichtsstoff suchenden Familienhistoriographen die auf einen der von W.'schen Ahnen gehaltene, hundert gedruckte Folioseiten umfassende Leichenpredigt aufschlagen konnte: fern im Morgen wird es helle, graue Zeiten werden jung; aus der lichten Farbenquelle einen langen, tiefen Trunk.

Ein Kirchenältester zeigte mir einmal eine sehr alte Osiandersche Kanzelbibel; sie war trotz ihres mächtigen Volumens ein paar Jahrhunderte an heiliger Stätte gebraucht worden. Er sagte dazu: Dies ist unsere Urahne; die halten wir in hohen Ehren. — Gewißlich es gilt auch über solch einer Alten das Wort des Leviticus an Leviten und andere Leute: Die Alten sollst du ehren!

Was einst den dreieinigen Gott in der Sprache heiliger Kunst ehren sollte, das bleibe der Kirche ehrenwert allezeit. Sie ehrt damit Gott und segnet sich selbst. Was sie anderen Altertümern gewährte, das werde von Gott einst auch ihr gewährt, nämlich die Erfüllung der Bitte: Verwirf mich nicht, o Gott, in meinem Alter, wenn ich grau werde.

Entdeckungen und Forschungen der letzten Jahre.

I. Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand.*)

Ein überraschender Fund, von dem in der zeitlichen Reihenfolge an letzter Stelle zu berichten wäre, führt uns in die altchristliche Zeit zurück, und so sei aus diesem Grunde hier zuerst von ihm die Rede. Neben der allbekannten Thüre von S. Sabina (anzusetzen um 440), wovon eine Mitteilung auch unseres Kunstblattes im vorigen Jahre (S. 170 ff) handelte, muß von nun ab eine zweite hölzerne Thüre genannt werden, die von St. Ambrogio in Mailand, und zwar muß ihr die römische Thüre zeitlich noch den Vorrang lassen. Allerdings kann der ganz strikte Beweis hiefür nicht erbracht werden, aber es lassen sich so schwerwiegende, ungezwungen sich ergebende Gründe ins Feld führen, daß man sich zu der Annahme gedrängt sieht, man habe es hier mit der Thüre zu thun, die der heilige Ambrosius für seine im Jahr 386 von ihm geweihte Kirche herstellen ließ. Zu seiner wichtigen Entdeckung wurde Adolf Goldschmidt durch die Wahrnehmung geführt, daß ein arg mitgenommenes Holzrelief im Archiv der Kirche St. Ambrogio in Mailand eine alte Thürfüllung vorstellen möchte. Eine Untersuchung der jetzigen Hauptthür ergab denn auch bald, daß hier ein Zusammenhang vorliege. Daß noch niemand früher diese Thüre näher ins Auge faßte, wurde neben einem den Blick hindernden dichten Drahtgitter und einem modernen bronzefarbigen Anstrich durch die, auch litterarisch ausgesprochene, Meinung verschuldet, daß im 18. Jahrhundert so ziemlich alles an der Thür neu angefertigt worden sei. Auf der Thür selbst liest man die Inschrift:

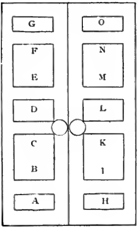
quod religio peregrinorum imminuit
restituitur anno iubilei MDCCL,

und der Augenschein legt nahe, daß unter diesem restituere eigentlich eine Erneuerung zu verstehen sei. Was früher aber zu sehen war, hatte die „religio peregrinorum“ d. h. die Reliquiensucht der Pilger arg beschädigt, indem sie von den Reliefs Stücke ablösten, um sie in die Heimat mitzunehmen. Wie übel die

*) Adolf Goldschmidt, Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand, ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1902, (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft VII).

alten, ehrwürdigen Skulpturen dabei zugerichtet worden waren, lehren die beiden im Jahre 1750 herausgenommenen und glücklicherweise aufbewahrten Füllungen, die eben jetzt zu einer Untersuchung der Thüre den Anstoß gegeben haben. Dabei stellte sich heraus, daß von den zehn einstigen Füllungen noch sechs, wenn auch an zahlreichen Stellen schlimm überarbeitet, an Ort und Stelle sich befinden. Da, wie wir gesehen haben, zwei fragmentarisch im Archiv vorhanden sind, so sind nur zwei, und zwar die beiden untersten: A und H, bei jener Restauration völlig verschwunden.

Was nun die Zeit der Thüre anbetrifft, so kann zunächst kein Zweifel darüber bestehen, daß wir es mit einem altchristlichen Werke zu thun haben. Was noch auf den ohne Überarbeitung auf uns gekommenen Stücken zu sehen ist, zeigt uns Gestalten von durchaus antik römischem Aussehen, und was an den überarbeiteten Stücken die alte Form bewahrt hat, bestätigt das durchweg. Merkwürdig pietätlos war man allerdings im 18. Jahrhundert mit den alten Tafeln, die man an Ort und Stelle belassen hatte, umgegangen. Daß man sich nicht eben bemühte, was man ergänzte, im Geiste des Früheren zu halten, war noch das wenigste. Vielfach dachte man überhaupt nicht daran, Verschwundenes wieder zu ersetzen. Man machte sich die Sache leichter. Man ließ z. B. vorstehende Teile der Unterarme, die abgebrochen worden waren, nicht nur weg, sondern arbeitete die stehen gebliebenen Stümpfe so zu, daß die Arme jetzt größtenteils hinter dem Rücken der Personen zu verschwinden scheinen! Dem entspricht dann auch, daß man sich gar keine Mühe gab, die vier ganz zu erneuernden Scenen nach Anleitung des Vorhandenen zu entwerfen. Man erfand vielmehr andere Scenen, die aber so unbestimmt gehalten sind, daß eine Deutung nicht gelingen will. Trotz alledem ist uns aber doch „der Hauptsache nach die alte Thüre in ihrer Gesamtheit geblieben. Die Anordnung ist noch dieselbe wie ursprünglich, und sämtliche figürliche Felder sind uns, wenn auch in mehr oder weniger verstümmelter Form, erhalten, denn auch die beiden unteren großen: B C I K, obgleich an der Thüre selbst durch moderne ersetzt, bewahrt ja das Archiv". Die ornamentale Umrahmung ist ebenfalls in mehr oder weniger zahlreichen Stücken auf uns gekommen. Auch sie weist, wie der Verfasser eingehend erörtert, auf das 4. Jahrhundert.



Der Inhalt der zehn Reliefs, aus denen der Schmuck der Thüre sich zusammensetzte, läßt sich fast durchweg mit Sicherheit feststellen. So ist es glücklicherweise noch möglich, auch über den Gedanken ins klare zu kommen, der die Auswahl des Darzustellenden einst bestimmte.

Verteilt waren die Reliefs so, daß auf beiden Flügeln je zwei quadratische Felder zwischen je drei länglichen Feldern zu stehen kamen. In den untersten beiden länglichen, die völlig erneuert sind, ohne daß Reste der alten Tafeln geblieben

wären, sehen wir je zwei einander bekämpfende Drachengestalten. Daß hier die alte Thüre Vorbild war, macht Goldschmidt sehr wahrscheinlich. Die entsprechenden oberen Felder zeigen je zwei schwebende Engel, welche mit beiden Händen einen Kranz halten. In dem Kranz ist das Constantinische Christusmonogramm angebracht. Die Darstellungen der sämtlichen anderen Reliefs beziehen sich auf die Geschichte Davids, und zwar sind es, da die quadratischen Reliefs quer geteilt erscheinen, zehn Scenen, die wir zu betrachten haben.

Das quadratische Relief unten links zeigt in seiner unteren Hälfte: B David als den unerschrockenen, jugendlichen Hirten, der den Löwen und Bären erschlägt, die seine Herde bedrohen. Darüber (durch den Boden, auf dem die oberen Figuren stehen, getrennt) erblicken wir acht Gestalten: C, die jedenfalls richtig als Isai gedeutet werden, der Samuel seine sieben zu Hause befindlichen Söhne vorführt, unter denen sich jedoch der künftige König Israels nicht befand. Nun wird nach dem biblischen Bericht David, der bei den Herden ist, geholt. Wir sehen dementsprechend auf dem daneben befindlichen Felde: I des rechten Thürflügels einen Mann an einen Hirten herantreten, der auf dem Felde bei seiner Herde sitzt. Angedeutet ist diese durch zwei Schafe am Rande der Scene. Ueberraschend ist aber nun, daß zu den Füßen des sitzenden Hirten ein lebendiger Löwe liegt, und daß rechts von ihm, etwas erhöht, ein Bär in ängstlicher Haltung steht. Das stimmt nicht mit der biblischen Erzählung in dem ersten Buche Samuels, aber andererseits kann dem ganzen Zusammenhang nach doch hier niemand anders als eben David gemeint sein. Doch liegt eine Erklärung nicht allzufern. Die dichtende Phantasie hat sich die Situation noch weiter ausgemalt, und läßt ihren Helden, um seinen Ruhm zu steigern, als gewaltigen Gebieter der Tiere des Feldes erscheinen. Aber das ist nicht ausschließlich in poetischem Interesse geschehen, sondern es spielt ein symbolisches Element herein, denn David war ja ein Typus der über alle Gewalten triumphierenden Lehre Christi. Das konnte durch diese Weiterbildung recht sinnfällig ausgesprochen werden. Über dieser, für das Verständnis der gesamten Schmuckes wichtigen Scene, die man mit einem Motto vergleichen könnte, vollzieht sich dann, wie erwähnt, die Salbung Davids durch Samuel: K.

Der Fortgang der Ereignisse ist nun in etwas veränderter örtlicher Aufeinanderfolge gegeben. Während soeben unten von dem linken Flügel auf den rechten übergesprungen wurde, folgen die ferneren Scenen an der Thüre so, daß sie, von links anfangend, übereinander sich fortsetzen und dann herabsteigend sich aneinander reihen.

Auf dem linken Flügel zeigt zunächst das zweite längliche Feld David, der auf Befehl Sauls vor ihm erscheint. Wenigstens wird man für diese Scene, die an sich nicht viel für eine Deutung an die Hand giebt, dem Zusammenhang nach kaum eine andere Erklärung finden können. Darüber folgt dann das zweite quadratische Feld, auf dem unten David vor Saul die Harfe spielt. Die Scene hat rechts jedenfalls stark gelitten. Eine besonders bemerkenswerte Einzelheit ist es, daß wir den durch Davids Saitenspiel ausgetriebenen bösen Geist sich in Gestalt einer Schlange entfernen sehen, die sich noch zum Teil um den vorderen linken Pfosten des königlichen Thrones herumgeringelt hat.

Die noch übrigen vier Scenen versetzen uns in die Nähe des Lagers der Philister. Über der eben besprochenen Scene erscheint David, der sich zum Kampfe gegen Goliath erboten hatte, auf Sauls Befehl vor ihm: F. Auf dem rechten Thürflügel sehen wir dann in dem quadratischen Feld oben: N, wie David von Saul mit einer Rüstung bekleidet wird, die er dem biblischen Bericht entsprechend in der Scene darunter als zu schwer wieder abgelegt hat, und auf dem nun noch übrigen nach unten sich anschließenden länglichen Feld: L stürzt Goliath zu Boden, während David auf ihn zueilt. Sehr an die Antike mahnt hier der geflügelte Siegesengel im Hintergrund in der Mitte der Darstellung, der als christliche Parallele zu der heidnischen Viktoria aufzufassen ist. Er symbolisiert die Worte Davids, daß er im Namen Gottes kämpfe und siege. Ein Sarkophag in Marseille zeigt ihn, wie er David durch Erheben seiner linken Hand ermutigt.

Den Sinn der vorgeführten Darstellungen erläutert Goldschmidt in folgenden Sätzen: „Die Erzählung beginnt also unten mit dem Hirtenleben Davids, es folgt seine Salbung, dann beim Emporsteigen auf der linken Seite seine Zuführung zu Saul und sein Saitenspiel vor ihm, und auf der rechten Seite wieder abwärts die Vorbereitung zum Kampfe gegen den Philister bis zum Siege über Goliath. Der dreifache Triumph Davids ist verherrlicht, über die wilden Tiere, über den bösen Geist und über den heidnischen Riesen, und der symbolische Hinweis, der in der Form der Hirtendarstellung mit den gedemütigten Tieren lag, findet sein Ausklingen in den oberſten beiden länglichen Feldern, die gleichmäßig einen von zwei schwebenden Engeln getragenen Kranz mit dem Constantinischen Monogramm zeigen." Die in den beiden untersten länglichen Feldern sich bekämpfenden Drachenpaare, die als Symbole des Bösen aus späterer Zeit hinlänglich bekannt sind, erscheinen in diesem Zusammenhange so passend, daß man gern Goldschmidt beistimmen wird, wenn er sie als „die Gegenpole" der Engel oben an der Thür betrachtet, und sie um des treffenden Sinnes willen, den sie haben, als schon ursprünglich vorhanden annimmt. Wir hätten dann hier das älteste Beispiel der Darstellung solch finsterer Mächte an Kirchenportalen, oder in deren Nähe, der wir später im Mittelalter so häufig, und zum Teil in so mannigfacher Ausgestaltung begegnen, wie z. B. an dem Portal der Regensburger Schottenkirche.

Was die stilistischen Eigentümlichkeiten der Reliefs anlangt, so stehen sie der Antike näher als viele andere altchristliche Darstellungen. Hervorzuheben ist namentlich der Wurf der Gewänder, die in weichen, freien, gar nicht gedrängten Falten herabfallen, und ebenso verrät sich in Stellung und Bewegung noch immerhin genug von der sicheren, ungezwungenen Haltung, die infolge des eindringenden Naturverständnisses der Antike auch ihre minderwertigen Erzeugnisse oft noch in überraschender Weise charakterisiert. Daneben verrät aber freilich anderes wieder, daß wir in einer niedergehenden Epoche uns befinden. Die Hand, die das Schnitzmesser führt, ist technisch noch gut geschult, aber die Phantasie ist lahm geworden. Von einer Komposition ist kaum die Rede. Die Gestalten, welche durch einen Vorgang zusammengeführt werden, stehen zumeist in einer Ebene nebeneinander. Von lebendig sich aussprechender Teilnahme an den Ereig-

nissen kann man nicht mehr reden. So stehen bei der Salbung Davids alle Anwesenden nebeneinander, nur David verneigt sich vor Samuel. Allerdings könnte man sagen, das sei bei einem solchen Vorgang nicht auffallend, aber auch bei dem Kampfe zwischen David und Goliath stehen rechts drei und links zwei Gestalten in voller Vorderansicht da, nur in der Mitte herrscht etwas mehr Bewegung, denn David eilt auf den rücklings niederstürzenden Feind zu, während indes der Siegesengel mit ausgebreiteten Flügeln hinter dem Riesen wieder in ruhiger Haltung sichtbar wird. Allerdings fehlen jetzt alle Köpfe und viele Hände, aber lebhaftere Gemütsbewegung fand auch da kaum Ausdruck. Das alles vergleicht sich den Wahrnehmungen, die wir bei der Sarkophagskulptur zu machen gewohnt sind. Bestimmend war dagegen für die Anordnung der Gestalten in weitestem Umfang das Gesetz der Symmetrie, das für jene Jahrhunderte überall herrschte.

Lebhaft an gute Traditionen erinnert dagegen die Gesamtanordnung der Thüre. Um hier richtig zu urteilen, lege man eine Abbildung der Thüre von St. Sabina daneben.*) Letztere zerfällt in vier Längsstreifen, wodurch sich sehr viele Felder ergeben, was im Zusammenhang mit dem verhältnismäßig flachen Rahmenwerk die Vorstellung erweckt, als sei diese Thüre als Fläche behandelt, die möglichst viele Bildwerke aufnehmen sollte. Bei der Thüre in Mailand dagegen war für die Gliederung maßgebend, was die Technik für eine monumentale hölzerne Thüre forderte. Das eigentliche Rahmenwerk ist stark und breit gehalten und mit einem schön bewegten Flächenornament verziert, und die bei der ansehnlichen Dicke des Gestelles stark vertieften, von kräftigem Ornament doppelt umrahmten Bildflächen stellen sich als wirkliche Füllungen der Felder dar, die zwischen den zur Verbindung nötigen Querhölzern des Rahmens sich ergeben. Die Thüre wurde so angelegt, daß die zwei Langhölzer eines jeden Flügels durch je sechs Querhölzer verbunden werden sollten. Da letztere so verteilt wurden, daß je zwei unten, oben und in der Mitte ziemlich nah aneinander zu stehen kamen, so entstanden in schönstem Wechsel je zwei viereckige und je drei längliche Felder. Die Maße sind sehr ansehnlich, denn die Höhe beträgt 4,20 Meter, die Breite 2,60 Meter.

Mit Recht wird dieses Festhalten an der guten Tradition und die dadurch bedingte höhere künstlerische Wirkung dafür geltend gemacht, daß die Mailänder Thüre früher anzusetzen sei als die römische. Wenn die Thüre von St. Ambrogio richtig dem Ambrosius selbst zugewiesen ist, würde der Zeitunterschied vierzig bis fünfzig Jahre betragen. In der Komposition können nur einige Reliefs der bessern Hand von der Thüre in St. Sabina als denen in Mailand überlegen bezeichnet werden, die anderen machen in Anordnung und im Stil einen dürftigeren Eindruck. Daß die römische Thüre für ikonographische Studien viel reicheres Material bietet als ihre Genossin, ist ein Verdienst, das für die Beurteilung des künstlerischen Wertes nicht in Betracht kommt.

*) Eine Abbildung der ganzen Thüre findet sich bei Johannes Wiegand, das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina, Trier 1900, Tafel I und II, und ein Stück der Thüre, das die Disposition ebenfalls genügend zeigt, bei Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg i. B. 1896. I. S. 495.

Die Mailänder Thüre unterscheidet sich auch dadurch sehr wesentlich von der römischen, daß den alttestamentlichen Scenen keine neutestamentlichen gegenübergestellt sind, obwohl die Auswahl im Hinblick auf ihre typologische Bedeutung für das neue Testament getroffen wurde. In der Kirche selbst war dies dagegen der Fall. Es ergeben dies die erhaltenen tituli, die unter dem Namen des Ambrosius gehen und neuerdings wieder ihm selbst zugeschrieben werden, eine Ansicht, der Goldschmidt geneigt ist beizupflichten.

Daß keine Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Scenen gegeben ist, war vielleicht nur durch die geringe Zahl der verfügbaren Bildfelder veranlaßt. Um so verständlicher mußte aber die Sprache der alttestamentlichen Scenen sein, wenn sie so isoliert geboten werden konnten. Wenn wir bei der Thüre an Ambrosius denken dürfen, so klärt sich alles ohne Schwierigkeit auf.

(Fortsetzung folgt.)

Chronik.

Mit dem internationalen kunsthistorischen Kongreß, der vom 9—12. September in **Innsbruck** abgehalten werden soll, wird eine Ausstellung von Werken lebender Tiroler Künstler, sowie älterer Kunstwerke Tirols (darunter auch solche aus Privatbesitz) verbunden werden.

Der Prozeß über den Verkauf der **Madonna Botticellis**, die in dem Besitz des römischen Fürsten Chigi sich befand und durch Vermittlung des Londoner Kunsthändlers Colnaghi an Mrs. Gardner in Boston (Amerika) überging, hat nun damit geendet, daß der Fürst Chigi vollständig freigesprochen wurde, weil er in gutem Glauben gehandelt habe; der Unterhändler Colnaghis jedoch und dessen beide Helfer wurden zu mehrtägigen Gefängnisstrafen und erheblichen Geldbußen verurteilt. Bekanntlich hatte das erste Urteil dem Fürsten auferlegt, den 315000 Lire betragenden Kaufpreis an den Staat herauszuzahlen. In zweiter Instanz war die Summe auf 250 Lire ermäßigt worden. Das Bild ist in dem Spemannschen „Museum" unter Nr. 26: Jahrgang III reproduziert.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Juni 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. Nr. 6.



H. FINCKE sc.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz, und Dr. M. Zucker,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart. Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Das Wandgemälde im Chor der Kirche zu Engstlatt, OA. Balingen.

Von A. Gmelin, Pfarrer in Schwabbach.

Die Aufdeckung der alten Wandgemälde in der Kirche zu Burgfelden, OA. Balingen, wirkte bahnbrechend; denn seither sind in Württemberg eine Reihe altertümlicher wertvoller Kunstgemälde aufgedeckt worden. Es ist begreiflich, daß gerade in der Nähe von Burgfelden, im Oberamt Balingen, nämlich in Endingen und Engstlatt, auch nach solchen Gemälden gefahndet wurde. Herr Pfarrer Knppinger, damals in Endingen (jetzt zweiter Stadtpfarrer in Pfullingen), hat eine Reihe interessanter Bilder im Chor der dortigen Kirche bloßgelegt. Dadurch wurde auch ich als Pfarrer von Engstlatt angeregt, im Chor meiner Kirche Nachforschungen anzustellen.

Der Chor der Kirche zu Engstlatt ist an das etwas niedrigere Langhaus wohl um 1470 angebaut worden. Zu dem mit schönem Kappengewölbe bedeckten

Chor führt ein hübsch profilierter Triumphbogen. Da die Orgel in den Chor eingebaut ist, so kommt derselbe nicht recht zur Geltung. Oben an den Schlußsteinen sind die Wappen von Balingen und Württemberg und das Bildnis des Petrus, des Patrons der Kirche, in Relief angebracht. Der ganze spätgotische Chor ist, wie aus der auf einer Konsole angebrachten Jahreszahl zu schließen ist, um 1471 ganz ausgemalt worden, allein es gelang nur an der nordöstlichen Wandfläche ein zusammenhängendes Bild aufzudecken. Am Abend des 25. November 1892 wurde mit Abklopfen und Aufdecken der Tünche, die etwa vier- bis fünffach darauf getragen war, begonnen. Bald zeigten sich einige braunrote Konturen. Das war ermutigend. Es zeigten sich zuerst einige Turmzinnen und bald trat auch ein Kreuzesstamm heraus. Zweifellos stammt das Gemälde aus der Ulmer Schule. Der unten, freilich ohne jeden Zusammenhang entdeckte Buchstabe U sagt uns nichts Näheres.

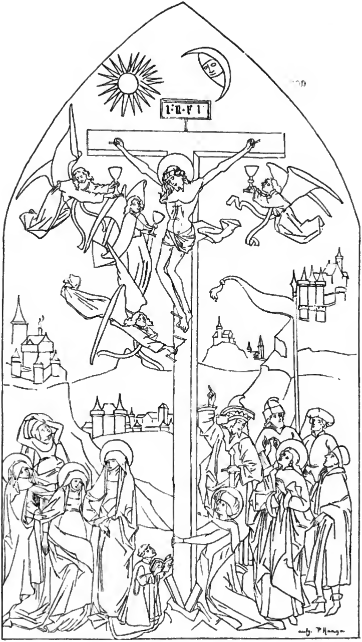
Das aufgedeckte Bild stellt die Kreuzigung Christi dar, unter dem Kreuze stehen zwei Gruppen von Personen, die landschaftlichen Motive sind aus der Umgebung genommen. Herr Pfarrer Stauß von Steinhofen, der mit dem früheren Professor, jetzigen Bischof Dr. Keppler das Gemälde in Augenschein nahm, wies zuerst darauf hin, daß der Künstler sich stark an die Kreuzigungsdarstellungen Martin Schongauers und Michael Wolgemuts angelehnt hat. (Lübke, Denkmäler der Kunst, Tafel 82, 1 und 4.) Die Figuren sind halb lebensgroß.

Um bei Beschreibung des Bildes oben zu beginnen, so befinden sich in der Lünette des Gewölbes Sonne und Mond, letzterer ein derbes Gesicht. Oberhalb des Kreuzesbalkens befindet sich die Tafel mit der Inschrift: J. N. R. J.

Der Gekreuzigte ist an drei Meter hohem Kreuzesstamm dargestellt, und zwar nicht ganz in Lebensgröße. Das edle Dulderantlitz ist zur Seite geneigt, das braune Haupthaar wallt zur Seite, der Vollbart läuft in zwei spitzige Zacken aus, um das Haupt ist eine grüne Dornenkrone gewunden. Die Ellenbogen sind etwas eckig gebildet, sonst ist die anatomische Darstellung im allgemeinen angemessen. Auf seiner rechten Seite wird der Dulder von drei, auf der linken Seite von einem Engel umschwebt, dieselben haben milden, sanften Gesichtsausdruck, braunes Haar, teils grünes, teils graues Gewand und lange, fliegende Stola. In den Händen halten sie Kelche, um das Blut aus den Wunden der Hände und Füße und der Brust aufzufangen. Freilich ist die Darstellung dieser Engel weniger gelungen als bei Schongauer, denn die Haltung ist zu steif und teilweise unnatürlich.

Am Fuß des Kreuzesstammes, der mit Holzkeilen in den Boden getrieben erscheint, befindet sich das Bild des knieenden Stifters, eines Geistlichen. Sein Antlitz hat derselbe nach oben gewandt, in den Händen hält er ein aufgeschlagenes Buch. Seine Kleidung ist die schwarze Sutane, darüber der weiße, geschlitzte Chorrock.

Links (vom Standpunkt des Beschauers) befindet sich die Gruppe der Frauengestalten; sie sind, wie die Männergestalten rechts, im allgemeinen von Wolgemut entlehnt, nur ringt die vierte Frau bei unserem Darsteller verzweiflungsvoll die Hände. Sämtliche Frauen tragen den Nimbus. Die Augenlider sind



Wandgemälde im Chor der Kirche zu Engstlatt.

Aus Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale (Verlag von P. Neff, Stuttgart).

tief herabgezogen, die Augen ziemlich groß, spitzig-oval. Im Gesichtsausdruck liegt tief empfundener Schmerz bei frommer Hingabe. Die mittlere, die Mutter Jesu, wird von zwei Frauen gestützt, welche hinter ihr sich die Hände reichen, so wird Maria vor Zusammenbruch geschützt. Die beiden stehenden Frauengestalten verraten im Gesichtsausdruck innige Teilnahme bei tiefer Trauer. Die Kleidung zeigt reichen, freien Faltenwurf, die Unterkleider sind rot, der Mantel darüber ist auf der Innenseite grün.

Rechts umfaßt Maria Magdalena den Kreuzesstamm knieend, sie trägt ebenfalls den Nimbus und die gleiche Gewandung wie die links stehenden Frauen. Sie hebt ihre Augen gläubig zu dem Gekreuzigten auf. Auch die Darstellung der Männergestalten rechts schließt sich im wesentlichen an Wolgemut an. Unmittelbar hinter Maria Magdalena fällt Johannes der Evangelist mit dem Nimbus um das Haupt ins Auge. Er trägt gelbes Gewand und richtet sein edles, jugendliches Angesicht aufwärts. Die Hände sind anbetend vor der Brust gefaltet. Unstreitig stellt das Bild auch den römischen Hauptmann dar, der die rechte Hand nach oben erhebt, während die linke das Schwert hält. In zwei weiteren Figuren werden Nikodemus und Joseph von Arimathia vermutet. Jener trägt grünen Radkragen und hält vor der Brust einen erhobenen Finger; der andere, im Profil dargestellt, hat etwas derbe Physiognomie und trägt einen rötlichen Mantel. Im Hintergrund befindet sich ein Kriegsknecht in der Tracht der Landsknechte. Derselbe hält eine hohe Lanze in der Hand, an der oben ein Fähnchen befestigt ist, das in einen grünen Wimpel ausläuft.

Außer den Personengruppen enthält das Bild in halber Höhe landschaftliche Malereien, welche den Hintergrund bilden. Als ich das Bild aufdeckte, dachte ich zuerst, die Türme nächst dem Stamm, oberhalb der Frauen, sollten die Zinnen Jerusalems vorstellen, und auch Bischof Keppler teilte diese Anschauung. Später kam ich aber zu der Ansicht, daß die Türme zugleich Schloß und Friedhofkirche Balingen vorstellen sollen. Dafür spricht mir namentlich die starke Ähnlichkeit der Kirche (hart am Stamm) mit der jetzt noch bestehenden Friedhofkirche in Balingen, die ehedem, als Balingen noch weiter unten im Thal der Eyach lag, Stadtkirche gewesen sein dürfte. Und da Engstlatt zur Obervogtei Balingen gehörte und auch das Wappen von Balingen im Chor angebracht ist, so liegt diese Ansicht nahe und wird auch von Stadtpfarrer Kupinger lebhaft vertreten. Rechts vom Stamm, unterhalb des Wimpels, ist ohne Zweifel die Kirche von Engstlatt dargestellt, denn die Figur und Lage des Turms stimmen auffallend zu dem jetzigen Kirchturm von Engstlatt. Oberhalb des Turms auf dem Hügel befindet sich noch ein Schloß mit Turm, und wir dürfen darin wohl ein Bild des alten Schlosses von Engstlatt vermuten, das sich auf dem sogenannten Netzenberg oder am Fuß desselben befunden haben muß, denn dort existiert noch ein Flurname „im Schlößle“. Freilich heißt auch auf der der Kirche gegenüber liegenden Höhe, vom Pfarrgarten durch die Staats- resp. Ortsstraße getrennt, ein Flurname „Schloßrain“. An der alten Steige gegen Balingen zu auf „Hoheim“ soll sich auch ein Kloster befunden haben. In der Burg rechts auf steiler Höhe vermutet man wohl nicht mit Unrecht ein Bild der alten (zweiten)

Hohenzollernburg, das mit dem von Merian ziemliche Ähnlichkeit hat. Dasselbe würde die alte Burg nach der Südwestseite darstellen.

Nun bleibt noch die Burg auf der linken Seite übrig. Stadtpfarrer Kuppinger glaubt darin ein Bild der alten Schalksburg zu haben. Nach der ziemlich getreuen Wiedergabe der landschaftlichen Bilder sollte man auf ein getreues Bild der alten Burg der Zollerngrafen schließen dürfen, und es würde somit das Bild von Engstlatt ein interessantes Licht auf die Vergangenheit dieses alten, vielleicht ältesten Sitzes der Zollern werfen.

Auf dem Original ist noch weiter unten hart neben dem Kreuzesstamm eine kleine Kapelle gemalt, in der man wohl ohne Zweifel ein Porträt der alten, jetzt noch bestehenden Siechenkapelle an der Straße Balingen—Engstlatt vor sich hat. Zwischen Zollern- und Schalksburg (?) befindet sich noch ein leerer Bergkegel, der wohl den Hirschberg darstellen soll. Dort stand einst das dritte Schloß der Zollern, dessen Ruinen aber schon vor der Entstehung des Engstlatter Bildes abhanden gekommen sein müssen.

Nicht wenige Kunst- und Altertumskenner haben das Bild besichtigt, so Oberstudienrat Dr. E. Paulus, Bischof Keppler, Paul Weber und andere; alle waren darin einig, daß man es mit einem wertvollen Denkmal der Kunst aus der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts zu thun habe. Die Formen haben durchweg spätgotische Stilisierung, die Gestalten sind schlank, die Gesamtstimmung ist hell und freundlich, die Konturen sind scharf und stark rotbraun, die Farben bewegen sich allerdings in keiner reichen Skala, Ocker herrscht vor.

Kunstmaler Haaga hat das Bild verschärft und fixiert, und für die vaterländische Kunst- und Altertumssammlung eine Kopie in Hälfte der Originalgröße hergestellt, die in der Staatssammlung vaterländischer Kunst und Altertümer in Stuttgart aufbewahrt ist. Für die Kirche in Engstlatt wurde eine Kopie in Originalgröße mit Beitrag des Staats und des Vereins für christliche Kunst von demselben Kunstmaler hergestellt und an einer passenden Stelle, wo das Bild ins Auge fällt, aufgehängt. Oberstudienrat Paulus hat das Bild in seine „Kunst- und Altertumsdenkmäler in Württemberg" (Band II S. 27 f. mit Abbildung) aufgenommen. Auf meine Veranlassung hat Photograph Speidel am 25. Juli 1895 eine hübsche Photographie der Haagaschen Kopie aufgenommen, die ich Liebhabern des wertvollen Bildes empfehlen möchte.

Entdeckungen und Forschungen der letzten Jahre.

I. Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. (Schluß.)

In den Schriften des Ambrosius erscheint David als seine Lieblingsfigur. „Außer Abhandlungen, die sich an die Psalmen anschlossen, finden sich unter den Schriften des Kirchenvaters vier Bücher de interpellatione Job et David, die nach den Herausgebern ungefähr im Jahre 383 geschrieben sind, ferner eine ausführliche Apologie Davids wahrscheinlich 384, auch noch eine zweite Apologie desselben Propheten und Königs wird ihm von vielen zugeschrieben. In seinen

Briefen erwähnt er den Psalmisten oft, 388 spricht er von David und Nathan in seinem Schreiben an Theodosius, ebenso auch in seiner späteren Predigt vor dem Kaiser, und zahlreich vor allem sind diejenigen Stellen, in denen er die Erlebnisse Davids erklärt als Gleichnisse zu den Lehren und Erzählungen der Evangelien. War er doch schließlich selbst ein Dichter religiöser Gesänge gleich David." Ferner kann mit spezieller Beziehung auf die Darstellungen unserer Thüre herausgehoben werden, daß „in den Schriften und Predigten des Heiligen besonders häufig von dem Sieg über Goliath die Rede ist. Er ist ein Bild des Sieges über den Teufel, speziell des Triumphes Christi bei der Versuchung in der Wüste, oder eine Parallele dazu, wie Christus durch seine Passion den Teufel vernichtet. Die Vergleichung wird bis auf alle Einzelheiten durchgeführt. Auch seine Siege als Hirt werden herangezogen: David Christum significat, per leonem autem et ursum persecutores Ecclesiae designantur (David ist ein Vorbild Christi, durch den Löwen aber und den Bären werden die Verfolger der Kirche bezeichnet). Nachdruck wird auf den ebenfalls an der Thür dargestellten Vorgang gelegt, daß David vor dem Kampfe die Rüstung anlegt und wieder abnimmt: significans arma illa hujus mundi vana et luxuriosa esse opera... simul et illud nos docuit, quod non in armis tantum speranda victoria est, sed in nomine Salvatoris oranda (darauf hinweisend, daß jene Waffen die nichtigen und üppigen Werke dieser Welt seien ... Zugleich lehrt er uns auch das, daß nicht nur von den Waffen der Sieg zu erhoffen, sondern daß er im Namen des Erlösers zu erbitten ist)."

Wenn wir uns nun vorstellen dürften, Ambrosius oder jemand aus seiner Umgebung habe den Inhalt für den Schmuck der monumentalen Thüre der von ihm erbauten prachtvollen Kirche ausgewählt, so liegt die Erklärung für alles auf der Hand. „David als Vorbild Christi erscheint als Sieger über die teuflischen und kirchenfeindlichen Mächte. Er unterjocht als Hirte den Löwen und Bären, die „persecutores ecclesiae", durch Samuel wird er zum Gesalbten des Herrn gemacht und der Geist Gottes kommt über ihn „directus est spiritus Domini a die illa in David" (1. Sam. 16, 13). So vertreibt er durch sein Harfenspiel wieder das Bild des Teufels, die Schlange, den bösen Geist, der sich in Saul eingenistet hatte, und vernichtet schließlich zum drittenmal den Feind der Kirche in der Gestalt des Goliath, nicht durch äußere Kraft und die Gewalt schwerer Waffen „vana et luxuriosa opera hujus mundi", mit denen ihn Saul bekleiden will, sondern durch den Namen Gottes. Dieser Sieg bildet den Schluß und Höhepunkt des Gedankengangs."

Dieser letztere Gesichtspunkt giebt, wie mir scheint, auch den Schlüssel für die räumliche Anordnung der einzelnen Scenen an die Hand. Wäre man hier ganz gleichmäßig nach demselben Prinzip verfahren, so hätte diese Hauptscene, der Sieg über Goliath, als Schlußscene entweder ganz oben oder ganz unten ihre Stelle gefunden. Dadurch aber, daß man zuerst von links nach rechts übersprang und dann die Scenen aufwärtsgehend und wieder herabsteigend anordnete, wurde der Kampf mit dem Riesen in die Mitte der Thüre gerückt, wo er das Auge vor allem auf sich ziehen mußte (L des Schemas).

So war der Richtung jener Zeit entsprechend ein höchst sinnvoller Schmuck für die Thüre der neuen Kirche gefunden, der durch die Predigten und Schriften des Heiligen ohne weiteres verständlich war. Gerade Ambrosius war es, „der die allegorisch-mystische Auffassungsart der Alexandriner im Occident erst wahrhaft verallgemeinert und dem Mittelalter überliefert hat." Wer diese allgemeine Direktive kannte, mochte leicht den ungefähren Sinn dieser Bildwerke enträtseln, wenn er vor die Thüre hintrat.

Die nicht biblische Darstellung Davids mit dem ihm gehorchenden Löwen und Bären hatte für den christlichen Vorstellungskreis ein naheliegendes Analogon in „Daniel in der Löwengrube", und ist gewiß in Anlehnung daran entstanden. Zur Zeit wenigstens ist kein zweites Beispiel dieser Scene bekannt, was dafür spricht, daß sie einem rein persönlichen Gedanken ihr Entstehen verdankte.

Wenn man fragt, warum gerade obige zehn Scenen aus dem Leben Davids ausgewählt wurden, so muß man wenigstens für zwei zugeben, daß sie fehlen könnten, ohne daß das Verständnis irgendwie eine Einbuße erlitte. Es sind das die beiden Scenen, in denen David vor Saul zur Einleitung der folgenden Handlung erscheint, ohne daß dieses Erscheinen durch irgend welches Vorkommnis eine hervorstechende Bedeutung hätte. Denn daß sein Erscheinen vor dem König, ehe er vor ihm die Harfe spielt, und ehe der König ihn mit der Rüstung zum Streit gegen den Philister bekleidet, irgend welche besondere Beziehung hätte, konnte ich nicht finden. Doch wäre es nicht unmöglich, daß irgendwo in den Schriften des Ambrosius doch auch eine solche zu entdecken wäre. Bis dahin muß man annehmen, daß diese beiden Scenen lediglich mit hereingenommen sind, um die Felder zu füllen, die einmal gegeben waren.

Im Bisherigen wurde bei Besprechung des einzelnen vorausgesetzt und darauf hingewiesen, daß die Thüre von dem Bau des heiligen Ambrosius herrühre. Daß das mehr als eine nur ansprechende Vermutung ist, wird die Zusammenfassung der Gründe ergeben. Zunächst ist nicht zu bestreiten, daß die Thüre altchristlich ist, und daß sie um ihres Stiles willen gerade dem vierten Jahrhundert ohne Bedenken zuzuweisen ist. Daneben ist dann zu halten, daß sie, wie jetzt Goldschmidt wieder betont, früher als Reliquie des Gründers der Kirche galt, und zwar als die Thüre, die Ambrosius vor dem Kaiser Theodosius geschlossen habe. Eben diese Überlieferung hatte ja die allmähliche teilweise Zerstörung der Reliefs veranlaßt. Die Schriftsteller des siebzehnten Jahrhunderts verwarfen aber die Zurückführung auf Ambrosius, weil sie infolge einer falschen Auffassung einer Stelle in der Grabschrift des Mailänder Erzbischofs Anspertus († 882) diesen für den Urheber der Thüre hielten, was für uns aus stilistischen Gründen ausgeschlossen ist. Drittens aber hat Ambrosius in den Jahren 379—386 die später erneuerte und nach seinem Namen genannte Kirche erbaut. So ist also, da an der erneuerten Kirche sich noch eine altchristliche Thüre der Gründungszeit befindet, kein Anlaß vorhanden, diese nicht mit seinem Bau in Zusammenhang zu bringen. Weiter aber haben wir schon gesehen, daß auch der Inhalt der Reliefs uns direkt auf Ambrosius hinweist. Da dieser entscheidende Grund hinzukommt, so wird man es nur billigen können, daß gleich

der Titel der Goldschmidtschen Publikation lautet: „Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand.“ Was die kunstgeschichtliche Bedeutung des sozusagen wieder ausgegrabenen Denkmals anlangt, so ist von größtem Wert, daß wir den Schmuck mittelalterlicher Kirchenportale nun an ein so weit rückwärts liegendes Denkmal anknüpfen können. Weniger ergiebig scheint, von der Thüre selbst abgesehen, der Ertrag für die altchristliche Zeit, was allgemeine Gesichtspunkte betrifft. Aber immerhin ist es gewiß von Wert, daß wir nun ein außerrömisches und außerravennatisches Denkmal des vierten Jahrhunderts kennen, das sicher datiert und lokalisiert ist. Denn mit Recht nimmt der Verfasser an, daß wir ein so umfängliches Werk gewiß an Ort und Stelle entstanden uns zu denken haben. Es kann das als Ausgangspunkt für weiteres dienen. Beachtenswert ist fürs erste, daß Davidsceuen, die sehr selten sind — Goldschmidt nennt nur vier — sich auf einem Sarkophag in Marseille und einem in Reims finden. Der Sarkophag in Marseille hat ferner ebenfalls wie die Mailänder Thüre den Siegesengel, wenn auch in anderer Auffassung. Das ist immerhin für einen von Mailand ausgehenden Einfluß zu beachten.

Oben wurde erwähnt, daß unsere Thüre als diejenige galt, welche Ambrosius vor dem Kaiser Theodosius geschlossen habe. Der Verfasser geht auch auf diese Frage kurz ein. Mit anderen neigt er aber der Ansicht zu, daß jener Vorgang des Jahres 390 sich nicht in so dramatischer Weise abgespielt habe, wie die Überlieferung will, und die Kunst das Ereignis verkörperte, wie z. B. Rubens in seinem bekannten wirkungsvollen Wiener Bild. Der Bericht des Paulinus, des Notars des heiligen Ambrosius, in der um 417 verfaßten Lebensbeschreibung des Heiligen zwingt keineswegs dazu. Er lautet: „Ambrosius verweigerte dem Kaiser die Erlaubnis in die Kirche einzutreten: und nicht eher erachtete er ihn des Zutritts zur Kirche und der Kommunion der Sakramente für würdig, als bis er öffentlich Buße gethan hätte. Dagegen erwiderte der Kaiser, David habe doch zugleich Ehebruch und Menschenmord vollführt. Aber ihm wurde geantwortet: „Der du dem Irrenden gefolgt bist, folge auch dem Büßenden.“ Als dies der mildgeneigte Kaiser hörte, nahm er es sich so zu Herzen, daß er vor der öffentlichen Buße nicht zurückschreckte.“ Das braucht man nicht notwendig auf ein persönliches Zusammentreffen zu beziehen, es konnte das ebensogut alles schriftlich sich vollziehen. Auffallend ist auch, daß Ambrosius das Ereignis in seinen Briefen nirgends erwähnt. Aber falls eine persönliche Zurückweisung stattfand, so bleibt, wie der Verfasser ausführt, zweifelhaft, ob das vor der Ambrosianischen Basilika geschah, die außerhalb der Stadt lag, oder vor der Mailänder Kathedrale.

Die Abhandlung ist so vortrefflich illustriert, daß man über alle entscheidenden Punkte selbst urteilen kann. Die Untersuchungen treffen mit sicherem Blick überall das Richtige.

* *
*

Durch das Entgegenkommen der Verlagshandlung ist die Redaktion in der Lage, noch nachträglich eine Abbildung der beiden Felder beizufügen, welche von der Thüre des heiligen Ambrosius *ohne Überarbeitung* erhalten sind. Die



Die beiden ohne Ueberarbeitung auf uns gekommenen Felder von der Thüre des h. Ambrosius in Mailand.
(Nach Goldschmidt, Die Kirchenthür des h. Ambrosius. Verlag von C. Ed. Heitz, Straßburg.)

rechte Tafel, deren Anfang durch den scheinbaren Riß etwas links von der Mitte bezeichnet wird, ist ganz erhalten, die andere hat an ihrer linken Seite eine Einbuße erlitten.

Das Absprengen von Splittern durch die Pilger hat die Tafeln allerdings arg zugerichtet, sie lassen aber immerhin viel mehr erkennen, als man beim ersten Anblick vermutet, und besonders wichtig ist, daß namentlich die rechts oben befindlichen Gestalten, die der Antike noch recht nahe stehen, für die Datierung eine sichere Grundlage bieten, wie wir bereits Seite 78 gesehen haben. Die Abbildung dieser ehrwürdigen altchristlichen Überbleibsel wird darum trotz der schlimmen Zerstörungen, die die Reliefs erlitten haben, willkommen sein.

Was die Darstellungen anlangt, so ist links unten David zu erkennen, der inmitten seiner Herde gegen den Löwen, wie es scheint, zum Schlage ausholt. Die Figuren der oberen Hälfte gehören wohl zu der Scene, in der Isai seine Söhne Samuel vorstellt, ohne daß der Prophet den von Gott gemeinten Jüngling darunter findet. Rechts unten tritt dann ein Mann an den bei seiner Herde sitzenden David heran, um ihn zu holen. Zu seinen Füßen liegt deutlich erkennbar ein Löwe, während zur Seite ein Bär in furchtsamer Haltung heran kommt (vgl. S. 77). Zwei Schafe deuten die Herde an, und die zwei Bäume, unter denen David sitzt, das Feld. Er trägt eine kurze gegürtete Tunika und einen Mantel, der vor der Brust durch eine Schließe zusammen gehalten wird, dazu Stiefel mit nicht sehr hohen Schäften. Er ist also als Hirte durch seine Tracht charakterisiert. Über dieser bis jetzt nur hier vorgefundenen Darstellung wird David von Samuel gesalbt. Kenntlich ist er unter den übrigen mit Pallien bekleideten Gestalten an dem vor der Brust geschlossenen Mantel, auch ist er kleiner als die andern Anwesenden. Als Samuel haben wir die hoch aufgerichtete Gestalt in der Mitte anzusehen. Die rechte, etwas heraustretende Hand, in der er das Öl enthaltende Horn hielt, fehlt jetzt. (Fortsetzung folgt.)

Vom Büchertisch.

Architektonische Stilproben. Ein Leitfaden mit historischem Ueberblick der wichtigsten Baudenkmäler von Max Bischof, Architekt. Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann 1900.

Den Gedanken, einen derartigen Leitfaden herauszugeben, bei dem der Text hinter dem Anschauungsmaterial zurücktritt, wird man nur billigen können, und wenn man das gut ausgestattete Heft durchblättert, wird man weiter auch gern zugeben, daß der Verfasser fast durchweg hervorragende Baudenkmäler ausgewählt hat, die kunstgeschichtlich wichtig sind, aber trotzdem legt man das Buch nicht mit Befriedigung aus der Hand. Man findet nicht immer den Plan, der den Verfasser bei der Auswahl der Stücke leitete. Denn, daß so ziemlich alle Epochen von der Zeit der Pharaonen bis herab in die letzten Jahre des vergangenen Jahrhunderts berücksichtigt sind, kann nicht als ein durchweg leitender Gedanke für eine wohlerwogene Gliederung einer solchen Sammlung gelten. Leider ent-

spricht auch der Text nicht dem Zwecke eines solchen Leitfadens. Nicht ein „historischer Überblick der wichtigsten Baudenkmäler“ ist, was hier fördert, sondern was man zunächst erwartet, ist ein Text, der, um das Verständnis zu erschließen, kurz und treffend hervorhebt, worin das eigentlich Charakteristische und Bedeutende der einzelnen vorgeführten Werke besteht. Abbildungen reden nicht ohne weiteres



S. Ambrogio in Mailand, erbaut um die Wende des 11. und 12. Jahrhunderts.
(Aus M. Bischof, Architektonische Stilproben. Verlag von K. W. Hiersemann, Leipzig.)

eine dem noch Unkundigen verständliche Sprache. Hier müssen kurze erläuternde Worte vermittelnd eintreten. Ist das geschehen, so mag noch ein „historischer Überblick“ hinzutreten, vorausgesetzt, daß er in der geeigneten Weise abgefaßt ist.

Vor allem aber muß eine richtige Auswahl der Abbildungen die entsprechende Grundlage bilden. Woran es in dieser Beziehung der Schrift fehlt, mag ein Beispiel erläutern. Es ist gewiß zu billigen, daß Tafel 12 das Innere der als Gewölbebau hochwichtigen Kirche S. Ambrogio in Mailand, und zwar in einer

guten Abbildung vorgeführt ist. Aber wer den Leitfaden in die Hand nimmt, um sich zu unterrichten, muß, wie ich meine, notwendig darauf aufmerksam gemacht werden, daß dieser Gewölbebau als eine frühe, noch wenig entwickelte Form sich dadurch kenntlich macht, daß die Oberwand noch keine Fensteröffnungen hat, so daß Licht nur von der Seite her durch die Fenster der Außenmauern in spärlichem Maße einfallen kann. Wäre nicht durch ein großes Westfenster für Lichtzufuhr gesorgt, so würde die Kirche, abgesehen von der Kuppelpartie, einen sehr düstern Raum vorstellen. Um hier fördernde, bestimmte Anschauung zu schaffen, wie sie einem Leitfaden entspricht, müßte deshalb unbedingt mindestens der Einblick in einen romanischen Gewölbebau mit Oberlichtern neben S. Ambrogio gestellt sein, gerade ein solcher Innenraum fehlt aber bedauerlicherweise in dem Heft.

Bei der Charakterisierung der romanischen Architektur lesen wir mit einiger Verwunderung S. 15: „Das meist dreischiffige Innere der Kirche **wird gewöhnlich vollständig mit Kreuzgewölben überspannt**,*) deren Grate bald als Rippen hervortreten und sich so mit dem tragenden Pfeiler verbinden." Wo bleiben denn da, um nur einige zu nennen, die flachgedeckten großen Bauten in Hersfeld und Würzburg, in Limburg an der Haardt, in Schaffhausen, in Alpirsbach, und die beiden großen Kirchen St. Michael und St. Godehardt in Hildesheim, von welch letzterer Kirche der Verfasser auf Tafel 13 übrigens selbst eine Innenansicht giebt? Ein solch irreleitendes, allgemeines Urteil wird gewiß nicht dadurch gut gemacht, daß es auf S. 17 nachträglich heißt: „In Deutschland sehen wir die ältesten romanischen Kirchen, wie die 961 gegründete Stiftskirche zu Gernrode am Harz, noch mit einer Holzdecke im Mittelschiff gedeckt. Die von Kaiser Heinrich I gestiftete Schloßkirche zu Quedlinburg, ferner die Liebfrauenkirche zu Halberstadt sind benachbarte, verwandte Anlagen." Von den in unmittelbarem Anschluß daran erwähnten beiden Hildesheimer Kirchen, die wir oben genannt haben, erfährt der Leser nicht einmal hier, daß sie noch eine flache Decke haben. Der Verfasser sagt nur: „Von den berühmten Hildesheimer Kirchen zeichnen sich die von Bischof Bernward in den ersten Jahren des 11. Jahrhunderts erbaute Abteikirche St. Michael und die Stiftskirche St. Godehard vom Jahr 1133 aus." Dann folgt in der Aufzählung die Kirche in Paulinzelle und der Naumburger Dom. Dem Text fehlt es überhaupt an Sorgfalt in der Abfassung. Er nimmt sich fast so aus, als hätte der Verfasser etwa für andere Zwecke gelegentlich rasch zusammen geschriebene Notizen abdrucken lassen. Sonst könnten sich nicht Versehen und Ungenauigkeiten finden wie folgende: „Zu den hervorragenderen gotischen Bauwerken gehört der Regensburger Dom mit seinem stattlichen Türmepaar, ferner das 1377 begonnene Münster in Ulm von bedeutender **Raumwirkung** und mit schönem bereits Ende des 13. (sic!) Jahrhunderts vollendeten, 116 Meter (muß heißen 161 Meter) hohem Turm." Was soll hier das Wort „bereits", das die Vorstellung erwecken muß, als ob in der Jahrhundertangabe **kein Druckfehler** vorläge, was man doch gerne annehmen möchte. In einem Leitfaden

*) Im Original nicht gesperrt gedruckt.

dürfte ferner bei den Regensburger Türmen, da sie ausdrücklich erwähnt werden, billigerweise ebenfalls für den Anfänger bemerkt sein, daß der Ausbau der neueren Zeit angehört.

Auch bei dem Florentiner Dom führt die bloße Bemerkung, der Grundstein



Kathedrale von Burgos. Innen-Ansicht.
(Aus M. Bischof, Architektonische Stilproben. Verlag von K. W. Hiersemann, Leipzig.)

des Florentiner Doms sei von Arnolfo da Cambio gelegt worden, notwendig irre. Hier muß man beifügen, daß wir, früherer Annahme entgegen, jetzt wissen, daß der Bau, den wir vor uns haben, nicht der Arnolfos ist, sondern im wesentlichen ein Neubau des Francesco Talenti, der vom Jahre 1357 ab aufgeführt wurde. Ungenau ist ferner, wenn von Semper gesagt wird, er habe das Museum in Dresden und die Hofmuseen in Wien geschaffen. Das trifft nur bei dem

ersteren Bau zu, bei den Wiener Bauten muß es vielmehr heißen, daß sie Hasenauer mit teilweiser Benützung von Semperschen Plänen errichtete.

Die Höhe der Kölner Domtürme beträgt nicht 143 Meter, wie Seite 21 steht, sondern nach der gewöhnlichen Angabe 156 Meter. Ferner gehört der Neuzeit nicht bloß der Ausbau dieser Türme an, wie man nach der an der angegebenen Stelle stehenden Notiz schließen muß. Daß die Kosmaten eine Künstlerfamilie gewesen seien, „die sich mit Herstellung von Mosaik beschäftigte", ist ebenfalls eine Belehrung von zweifelhaftem Wert. Die allgemeine Bemerkung, daß nach der Zeit des Perikles ein Rückgang der Technik eingetreten sei, was den Untergang der späteren Bauten mit verschuldet habe, erweckt völlig falsche Vorstellungen.

Mit besonderer Vorliebe ist die gotische Baukunst behandelt, und diesmal auch für das Verständnis der Abbildungen im Text etwas mehr gethan als sonst, aber der Innenbau ist nur wenig berücksichtigt, und gerade hier ist eine Angabe sehr irreleitend, die auf Seite 24 über die Kathedrale von Burgos gemacht ist. Dort lesen wir „die Kathedrale vom Jahre 1221 zeigt die reinsten und edelsten Formen des französischen Kathedralstils", worauf dann Notizen über die erst lange nachher ausgeführte Fassade und den noch späteren Vierungsturm folgen. Wenn wir nun Tafel 26 aufschlagen, wo eine Ansicht der Kirche von vorn und ein Stück des Innern gegeben ist, so sieht jedermann im Hinblick auf die früher gegebenen französischen Fassaden sich für einen Vergleich auf das Innere verwiesen, das in guter Abbildung daneben zu sehen ist. Wer aber nach dieser Partie der Kathedrale von Burgos sich eine Vorstellung von dem Innern der Kathedralen von Paris, Amiens, Reims, Laon 2c. bildet, wird sehr überrascht sein, wenn er diese wirklich kennen lernt.

So wird man von dem Buche nicht sagen können, daß es den Zweck eines Leitfadens erfüllt. Wohl aber wird es bei seiner handlichen Form, den vielfach guten Abbildungen, wovon einige Proben von der Verlagshandlung in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt wurden, und dem billigen Preis, zumal es einzelne nicht oft abgebildete Werke bringt, als Ergänzung anderweitigen Abbildungsmaterials willkommen sein. Von diesem Gesichtspunkt aus hat der Verfasser seine Publikation wohl auch in erster Linie zusammengestellt. 3.

Dr. Ernst Kroker, Katechismus der Archäologie. Mit 3 Tafeln und 133 Textabbildungen. 204 S. In Original-Leinenband 3 Mk. Verlag von J. J. Weber in Leipzig 1900.

Was man gewöhnlich unter einem Katechismus versteht, nämlich eine Behandlung des Gegenstandes in Frage und Antwort, ist dieses Buch nicht. Doch ist es gerade bei diesem Gegenstand durchaus kein Fehler, daß diese Darstellungsform verlassen wurde. Eine andere Frage ist, ob nicht mit dem Titel „Katechismus der Archäologie" etwas zu viel versprochen ist. Denn thatsächlich ist nur eine Geschichte der Kunst des Altertums geboten, während man unter Archäologie doch gewöhnlich etwas mehr versteht. Doch wollen wir über diese Fragen nicht rechten, zumal da der Untertitel genauer besagt, daß eine Übersicht über die Entwicklung der Kunst bei den Völkern des Altertums gegeben werden

soll. Und dieser Aufgabe wird das kleine Werk auch wirklich recht gut gerecht. Daß es sich für diesen Zweck als ein brauchbares Hilfsmittel erwiesen hat, zeigt das Erscheinen der zweiten Auflage. Die erste erschien 1888. Da in dieser Zeit die Wissenschaft nicht stille gestanden ist, so waren manche Änderungen und Zusätze nötig, um das Werk auf den neuesten Stand zu bringen; daß in der Gesamtanlage wenig zu verändern war, ist ein gutes Zeichen für das Buch.

Im einzelnen wäre wohl manches zu bemerken. Ich greife jedoch nur einige Punkte heraus, die vielleicht bei einer andern Auflage Berücksichtigung verdienen dürften. Seite 100 werden die aus dem Perserschutt der Akropolis zu Tage gekommenen Jungfrauenstatuen bezeichnet als Votivstatuen der Athena. Der Ausdruck ist zum mindesten mißverständlich, da es scheinen könnte, als seien Statuen der Göttin gemeint, während es Weihegaben an die Göttin und zwar nicht nur an diese, sondern auch an andere Götter sind. Eine Weihinschrift einer solchen Statue besagt z. B.: Naulochos weiht diese Jungfrau als Erstling glücklichen Fischzugs dem Poseidon, der ihm gnädig die Beute verlieh. — Beim Apollo von Belvedere ist entgegen der jetzt wohl allgemein angenommenen Ansicht, die ihn mit Leochares in Zusammenhang bringt, noch an der früheren Datierung fest gehalten, und auch die Möglichkeit, daß er mit Athena und der Artemis von Versailles eine Gruppe gebildet habe, noch nicht ganz aufgegeben. Wenigstens hätte die Abbildung aller drei Statuen auf einer Basis nicht mehr aufgenommen werden sollen. Von dem berühmten belvederischen Heraklestorso des Apollonios hätte erwähnt werden dürfen, daß die Benennung Herakles neuerdings höchst zweifelhaft geworden ist. Aber im ganzen muß man sagen, daß der Verfasser es bei der gebotenen Kürze vorzüglich verstanden hat, überall das Wesentliche hervorzukehren und mit knappen Strichen zu zeichnen.

Nicht loben dagegen können wir die Abbildungen: sie sind zwar nicht ungeschickt ausgewählt, aber durchaus ungenügend, vielfach geradezu schlecht wiedergegeben. Was kann man z. B. von den Statuen des Doryphoros und Diadumenos, von den Werken des Praxiteles, von dem Apollo von Belvedere und vielen anderen besseres sagen? Höchstens noch, daß solche Bilder immer noch besser sind, als gar keine, aber das ist ein zweifelhaftes Lob. Doch trifft dieser Tadel nicht den Verfasser, sondern die Verlagsbuchhandlung. Inhaltlich verdient auch die neue Auflage den Beifall, den die erste gefunden hat, in vollem Maße und kann denen, die sich mit einer kurzen Orientierung begnügen wollen, mit gutem Gewissen empfohlen werden.

Calw. Paul Weizsäcker.

Chronik.

Der Streit um das **Turiner Sindontuch**, über das 1901 S. 32 berichtet worden ist, will nicht zur Ruhe kommen. Zwar lautet das Verdammungsurteil aus dem Jahre 1389 bestimmt genug, und Papst Clemens VII hat im nächsten Jahre die Verehrung der „Reliquie" ebenfalls untersagt; Gelehrte wie Funk haben sich zustimmend geäußert, und auch die Fortsetzer der Bollandisten sind (Analecta Bollandiana XIX, 2 p. 215) für den Kanonikus Chevalier, der den Angriff gegen die Echtheit der Reliquie nach deren Ausstellung im Jahre 1898 eröffnet hat, eingetreten, aber nichtsdestoweniger hält man in Turin daran fest, daß dieses erwiesener Maßen

im 14. Jahrhundert gemalte Tuch das einzig echte aus dem Grab Christi von den zahlreich sonst vorhandenen sei. Ein über die Frage orientierender Artikel erschien jüngst in der Münchener Allgemeinen Zeitung 1902 Beilage Nr. 107, während in der französischen Wochenschrift „L' Illustration“, die ungefähr der Leipziger Illustrierten Zeitung entspricht, in der Aprilnummer (3087) Abbildungen der beiden Figuren des Grabtuches (d. h. der Vorder- und Rückseite der Gestalt Christi) mit einem Text veröffentlicht wurden, der nicht nur keinen Zweifel an der Echtheit verrät, sondern zum Schluß sogar als Argument für dieselbe „die wunderbare Bewegung“ geltend macht, „die den Beschauer beim Anblick des Grabtuches erfaßt“!

Nicht unwahrscheinlich ist die Vermutung, daß das Auftauchen der heiligen Leichentücher in Frankreich mehr oder weniger direkt mit der Betrachtung des Leidens und Sterbens Christi zusammenhängt, wie sie „die kontemplative Mystik eines Bernhard von Clairvaux der Frömmigkeit jener Zeit als höchste Aufgabe vorgezeichnet hat“. Durch einen solchen Zusammenhang gewinnen jene vermeintlichen kirchlichen Schätze ein allgemeineres kirchengeschichtliches Interesse.

In **Berlin** beabsichtigt man Schleiermacher ein Denkmal zu errichten. Für die Aufstellung ist ein Platz vor der Dreifaltigkeitskirche in Aussicht genommen, an der er als Prediger wirkte.

Bode ist es gelungen, für die seiner Leitung unterstellten **Sammlungen in Berlin** eine überraschende Erwerbung zu machen. Im Londoner Kunsthandel tauchte ein kleiner tamburinschlagender Engel auf. Dort wurde das Bronzefigürchen als der Empirezeit angehörig zurückgewiesen. Bode erkannte mit sicherem Blick seine Zugehörigkeit zum Quattrocento, und das Figürchen stellte sich als das an dem berühmten sienesер Taufbecken, oder vielmehr an dem in jenem Taufbecken stehenden Ciborium, fehlende sechste Engelkind heraus, von denen noch zwei weitere Donatello angehören, der auch für das Taufbecken im Jahre 1427 das so dramatische, allbekannte Relief der Übergabe des Hauptes Johannis des Täufers fertigte. Das Figürchen ist bereits mehrfach publiziert. Die Abbildung in dem Werk „Das Museum“ 1902 Tafel 80 ermöglicht durch Danebenstellung eines der beiden andern Donatelloschen Engelchen jedermann selbst zu urteilen. Soweit man nach Abbildungen in solchen Fragen entscheiden kann, ist jeder Zweifel ausgeschlossen.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Juli 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. **Nr. 7.**



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von
Dr. **Johannes Merz**, und Dr. **M. Zucker**,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart. Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Puvis de Chavannes und Wilhelm Steinhausen, zwei Meister religiöser Monumentalkunst.

Von **David Koch.**

Die Kunst Steinhausens hat sich zu meiner Freude rasch die deutschen Herzen erobert. Die Kritik hat naturgemäß oder handwerksgemäß allerlei Beziehungen Steinhausens zu anderen Künstlern gesucht. Nicht mit Unrecht ist er auch in Zusammenhang mit Puvis de Chavannes, mit Unrecht aber in Abhängigkeit von ihm gebracht worden. Ich habe in meinem Buche*) den Franzosen außer Acht gelassen, weil ich ein Buch für das deutsche Volk schreiben wollte und weil Steinhausen selbst nicht das leiseste Gefühl einer Verwandtschaft mit Puvis de

*) Vergl. die Anzeige in dem „Christlichen Kunstblatt", Jahrgang 1901 Nr. 12. Die beigegebenen beiden Abbildungen wurden von der Verlagshandlung Salzer in Heilbronn freundlichst zur Verfügung gestellt." D. R.

Chavannes hat. Er war überhaupt 1900 zum erstenmal in Paris und hat dann über seinen Millet-Studien wenig Auge für Puvis gehabt.

Daß, kunstgeschichtlich betrachtet, thatsächlich eine künstlerische und geistige Verwandtschaft zwischen beiden besteht, die sich nicht nur auf das gleichartige Ausdrucksmittel originaler Monumentalkunst bezieht, ist keine Frage. Aber es handelt sich bei dem Franzosen und dem Deutschen nicht um Ursache und Wirkung von Mensch zu Mensch, sondern um eine unabhängige, innerkünstlerische Parallel-Entwicklung innerhalb zweier Kunstvölker, von denen ein jedes einen religiös-lyrisch bestimmten und zugleich dekorativ-monumental denkenden Künstler hervorgebracht hat. Die gemeinsame Quelle bei beiden Künstlern ist präraffaelische Kunst, das differenzierende Medium ist die Nationalität, das ähnliche Resultat sind die gleichgestimmten Gemüts- und Phantasiewerte, die unabhängig von Nationalität in echten Künstlerseelen ruhen, emporgewachsen aus der künstlerischen individuellen Entwicklung und einem tiefen Naturgefühl.

Verfolgen wir zunächst diese Entwicklung bei Puvis de Chavannes. Er ist 20 Jahre älter als Steinhausen (1826 in Lyon geboren). Seine Art charakterisiert sich durch starke Aufnahmefähigkeit fremder Kunst, ohne daß seine Besonderheit verloren gegangen wäre. Die ersten Studien machte er in Paris bei Henri Scheffer, dem jüngeren Bruder und Nachahmer von Ary Scheffer, der germanisches Blut in den Adern hatte, ein eifriger Schüler der Niederländer und Rembrandts, der in seinen Faust- und Christusbildern eine eigenartige Mischung von germanischen Gemütswerten und französischem Formalismus zeigt. Es scheint, daß gerade von dieser Scheffer-Schule aus auf Puvis ein entscheidender Einfluß ausging, der ihn befähigte, seine Stoffe in höheren geistigen Regionen zu suchen als seine Landsleute. Ein neues, klassizistisches Element kam neben dieser halbdeutschen Romantik in seine Kunst durch einen Aufenthalt in Italien, wo die Quattrocentisten, vor allem Domenico Ghirlandajo, seine Lehrmeister wurden. Ghirlandajo, der Vorläufer der Hochrenaissance unter den Florentinern des 15. Jahrhunderts, erweckte in Puvis das, was als Anlage in ihm selbst war, was aber kein Franzose in Paris ihm hätte aufschließen können: den monumentalen Stil. Wie lenksam Puvis ist, zeigt auch dies, daß er Ghirlandajo nicht nur in Stil und Freskotechnik, sondern auch in der Darstellung folgte. Der Italiener ist nicht Dramatiker, sondern Epiker großen Stils, der in feierlich abgewogenem Rhythmus seine Komposition aufbaut. Seine gedrängten Gruppen, seine schlanken Gestalten in ihren großen Falten bei wenig beweglichen Gesichtern erinnern stark an Giotto, an dessen Bilder er sich bei seinem Franciskus-Cyklus in Santa Trinità zu Florenz bewußt anlehnte.

Heimgekehrt, studierte Puvis in Fontainebleau die Wandmalerei Primaticcios, der als ein echter Schüler der dekadenten Renaissance den Typus der koketten, überschlanken Körperform liebte. Waren bis dahin die Studien von Puvis formal und stofflich von der Renaissance beeinflußt, während das Colorit des Ghirlandajo ihm nicht vorbildlich sein konnte, so erfolgte nun der Abschluß seiner Studien unter der Einwirkung des Coloristen Couture, zu dessen Füßen auch viele Deutsche gesessen sind — Feuerbach, Plockhorst, Spangenberg. Mit der Bravour der Zeich-

nung verbindet Couture eine satte, durch Silbertöne gedämpfte Farbenglut, und seiner Kunst legte er — für einen Franzosen etwas ungewöhnlich — eine gewisse moralistische Tendenz bei. So sollten seine „Römer der Verfallzeit" (1847) dem Volke einen Sittenspiegel vorhalten.

Sobald Puvis de Chavannes, zunächst verleugnet und verspottet, seine großen Aufträge erhält, — und hierin hat er, wie die französischen Künstler überhaupt im Gegensatz zu unseren Deutschen, ein gut Glück — so zeigen sich alle seine Fähigkeiten alsbald zu einer Meisterschaft gereift, in der er sich von da an fast gleich bleibt.

Vergleichen wir nun, ehe wir zu den Werken beider Künstler gehen, den Entwicklungsgang Steinhausens. Als er in Berlin zu studieren anhub, war gerade die coloristische Couture-Schule für Berlin maßgebend. Der junge Steinhausen, obgleich er Spangenberg manches verdankt, lehnte innerlich ab. Es ist ihm zu viel Pathos, zu viel Undeutsches dabei. Die Franzosen sind ihm unsympathisch. Mit dem Instinkt des Genies, das seinen nationalen Beruf hat, wendet er sich ab. Darum kann er auch Feuerbach, dem er doch verwandt war, nicht begreifen. In echt germanischem Zwiespalt bewundert er des Cornelius Campo-Santo-Cartons und fühlt, daß dort heiliger Boden ist. Und doch ist er schon ein Kind der neuen, naturalistischen Zeit und fühlt, daß die ganze Natur mit den Cornelianern nicht stimmt. Er studiert Rembrandt in einer Zeit, wo dieser nichts weniger als populär ist, und dann spinnt er sich in kleinbürgerlich deutsche Träume ein, in Ludwig Richters Welt. Düsseldorf läßt er liegen, für seine satirische Art sind sie ihm dort zu ideal. In Karlsruhe greift er zum Stift, und was er macht, ist nach Richter, Rembrandt, Cornelius — nichts Klassizistisches, nichts Französisches. Aber die „Bibellesezeichen" drängen aus dem schmalen Rahmen hinaus zu großem Stil. Ein Stipendium führt ihn nach Italien. Aber er hat kein Programm wie Puvis de Chavannes, der sich eigens Ghirlandajo heraussuchte. Da kommt dem jungen Germanen Giotto in den Weg. Er hat seinen Meister ungesucht gefunden. Wie er bald heim über die Alpen zieht, beseelt ihn der Traum, monumentale Bilder im Vaterland zu schaffen. In einem Pfarrhaus begräbt er diesen Traum. Dann ist alles wieder Alltag. Aber dem brotlosen Künstler drängen sich die Gestalten über die kleine Fläche hinaus ins Weite: „Der Christus auf dem See", „Der brotbrechende Christus", „Christus aufstehend vom Abendmahl". Alles ist groß geschaut, und der Stil nimmt den kleinen Bildern heute noch den intimen Zug. Der Christus auf dem See würde erst als Großgemälde die Herzen ganz treffen. Richters kleine Welt ist überwunden. Und auch in München, wo die Aufträge so klein sind, malt er auf kleine Blätter die Welt von der Pflugschar im Acker bis hinauf zu Christi Kommen in den Wolken des Himmels.

Die Analogie zwischen Steinhausen und Puvis ist klar. Steinhausen steht auch nicht in geringster Abhängigkeit von Puvis, dem Schöpfer der dekorativen Malerei des 19. Jahrhunderts — in Frankreich. Steinhausens Drang ins Monumentale ist so ursprünglich, so aus seinem Leben mit der Größe der Gottesnatur gewachsen und damit von ganz anderen, religiösen Bedingungen ausgehend, losgerungen aus dem Alltagskampf mit dem kleinen Stil, daß man zu dem Un-

recht, das man Steinhausen thut, indem man ihm alle mögliche Abhängigkeit aufbürdet, noch ein weiteres fügt mit dieser Behauptung einer Abhängigkeit von Puvis. Das Schicksal, das die Kunst und ihre Geschichte macht, — nicht die Kritiker — führte beide unter verwandten Bann, künstlerisch sich zu offenbaren, aber Puvis stand bewußter darunter, Steinhausen unvermittelter. Puvis ist von dem die reife Entwicklung des Quattrocento vergegenwärtigenden Ghirlandajo, Steinhausen von dem Altmeister Giotto ausgegangen. Puvis hat seinen Monumentalstil systematisch und unter starker Anlehnung ausgebildet, Steinhausen hat nie einen Italiener kopiert. Sobald er monumental sein darf, holt er aus vollem Schatz innerer Meisterschaft. Es kann sich kunstgeschichtlich nur darum handeln, ob nicht Steinhausen noch einmal, — mindestens für die religiöse Malerei — als ein von keinem Ausländer abhängiger Bahnbrecher deutscher Monumentalkunst gewertet werden muß.

Die beiden Meister zeigen aber nicht bloß in ihrer Entwicklung, sondern auch in ihren Schöpfungen, so sehr sie ähnlich sind, volle Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit, vor allem in ihren religiösen Bildern. Es ist wieder der fundamentale Unterschied der Nationalität. Die Aufgaben des Franzosen sind mehr ideeller Natur, allgemein menschlichen, humanistischen oder religionsphilosophischen Inhalts. Es ist die Stimmung der französischen Aufklärung mit Renaissancemotiven. Hatte sein Lehrer Couture als Sittenschilderer die Verfallzeit der Römer vorgezogen, so nimmt Puvis die Lichtseiten der Antike, die er uns als eine Zeit edler Sitte und idealen Schönheitskultus preist, bald in idyllischen, bald in heroischen Tönen.

Das zeigt schon sein erstes Werk (1861 in Amiens): bellum et concordia: Krieger sprengen über verwüstetes Land, Frauen pflücken Blumen auf grünem Rasen, und nackte Jünglinge tummeln die Rosse im Hain. 1876 malt er ins Pantheon „Die Jugend der hl. Genovefa". Er macht kein Historienbild, sondern ein seelenvolles Bild mit eitel Frühlingsstimmung, die über dem reinen Kinde Genovefa, das der Bischof segnet, das die Weiber grüßen, jubiliert.

Steinhausens Monumentalwerke setze ich als bekannt voraus. Welche Beziehungen haben sie zu Puvis de Chavannes? Es handelt sich ja nicht darum, einen der beiden Meister gegen den andern auszuspielen, sondern nur den Beweis der Originalität Steinhausens zu erbringen — im Interesse unserer deutschen Kunst. Ist Puvis spezifisch französisch gesinnt, so bleibt Steinhausen, mit einer unendlich reichen Phantasie begabt, überall deutsch. Sein erstes monumentales Werk, der Märchen-Cyklus, „wie der Ritter der Kunst Frau Singsang aus dem Rosenhag holt", ist nach Gestalt und Sage von Steinhausen erfunden. Er ist der liebenswürdige deutsche Romantiker, der keine antiken Anleihen braucht, um etwas von Geist zu sagen. Aber er ist auch verwandt mit dem Franzosen: beide stellen ihre Menschen in eine große Landschaft, die der Größe in ihrer Lieblichkeit den intimen Reiz verleiht. Sie sind beide moderne Landschafter im Gegensatz zu den Renaissance-Künstlern, welche die Landschaft mit Phantasiebauten überladen. Steinhausen und Puvis verzichten fast ganz auf Architektur. Das

giebt der Landschaft etwas Ruhigeres und den Menschen mehr innere Größe, weil wir sie nicht zu vergleichen brauchen mit den Dimensionen der Architektur.

Auch die Art, wie Puvis „die Jugend der Genovefa" darstellt, ist Steinhausen eigen. Beide haben Abneigung gegen reine Historienbilder und ihre Theatralik. Von Puvis haben wir allerdings eine: „Enthauptung Johannis", ein echtes französisches „Greuelstück", im Stil der damaligen Historienmalerei. Den jüngeren Steinhausen bewahrte vor derartigen Verirrungen ein feineres künstlerisches Gefühl, sowie der Umstand, daß unsere Piloty-Schule im allgemeinen überwunden war. Aber in seiner „Genovefa" ist auch Puvis schon über Couture hinausgegangen. Er hat die Monumentalkunst mit den Zügen schlichten Menschen-



Wilhelm Steinhausen „Der barmherzige Samariter." Skizze.
(Nach Wilhelm Steinhausen von David Koch. Verlag von E. Salzer in Heilbronn.)

tums groß gemacht, wie Titian es vorausahnte in seiner Darstellung der Maria. R. Muther erinnert daran, daß, wenn im Pantheon das Auge von den Historienbildern der französischen Heroen hinüberschweife auf die Genovefa, es einem zu Mute sei, als ginge man von einer trockenen Weltgeschichte zu den Eklogen Vergils über. Von Steinhausen wissen wir, daß sein letztes Monumentalwerk in direktem Gegensatz zu Historienbildern stand.

Dem Inhalt nach eng verwandt ist der Cyklus von Puvis in Lyon und der Steinhausens in der Frankfurter Kaiser Friedrich-Aula. Es handelt sich beidemal um Antike und Christentum. Beide Künstler lösen die Aufgabe ganz verschieden. Puvis als katholischer Romane statuiert kaum einen Unterschied zwischen Antike und Christentum. Ja, das Leben der Antike erscheint uns fast anziehender.

Puvis schließt seinen Cyklus im Lyoner Museum mit zwei Großgemälden: „Antike Vision" und „Christliche Inspiration". Die antike Vision

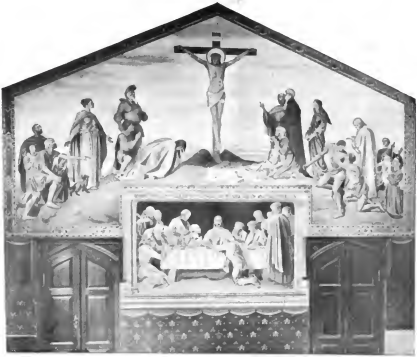
geschieht auf griechischem Boden: fern blauendes Meer, leuchtender Himmel, grüßende Inseln. Zwischen Felsen und Bäumen lagern Frauengestalten, mit zahmen Pfauen spielend, die herrliche Meerluft kostend. In der Höhe am Felsen steht Minerva, einen Jüngling belehrend. In der Ferne sprengen weiße Rosse nach dem Meere hin. Das Gegenstück „Die christliche Inspiration" führt uns ins Paradies einer Klosterkirche. Klosterbrüder walten als Künstler eines schönen Dienstes. Mit Fresken schmücken sie den heiligen Raum. Draußen in der Welt ist die Sonne untergegangen, über dunkle Cypressen stillen Abendfrieden legend. Dieses wunderbare Bild will Religion und Kunst in ihrem geheimnisvollen Zusammenhang andeuten, weiter nichts. — Anders löst der schwerblütige Germane das Problem: Antike und Christentum. Der deutschen Jugend gilt seine Aufgabe. Ihr will er die beherrschende Gewalt der christlichen Ideen mit der unpolemischen Feinheit des Künstlers schildern. Und da malt er in fünf gewaltigen Bildern und zwei Predellen die Bergpredigt und Gleichnisse Christi. Aber auch hier — dem Franzosen in künstlerischem Gefühl verwandt — reine Stimmung durch Landschaft und feingetönte Farbe durch großartige Ruhe der Gestalten, fast ohne alle äußere Dramatik. Aber im Gegensatz zu den idealen, oft etwas anämischen Gestalten des Franzosen hier lauter geistig ringende Menschen, Protestanten, die der Kampf, der sittliche Gedanke, die religiöse Inspiration des Augenblicks zur Ruhe von aller äußeren Bewegung zwingt, ein großer dramatischer Augenblick einer inneren That. Und das Gegenstück „Die Antike". Ich kann es nur nach Skizzen und Worten Steinhausens schildern, da die Großgemälde erst ausgeführt werden sollen. Steinhausen will auf der anderen Wand der Aula die Antike in ihrer geistigen und seelischen Vertiefung darstellen, nicht die Antike des Schönheitskultus, sondern die Antike der großen Tragiker und Philosophen. Wir treten in den Hain, wo Athene Weisheit verkündet, durch den Plato und Sokrates schreiten. Wir sehen den Argonautenzug, der das uralte Sehnen des Menschenherzens nach dem großen unbekannten Land versinnlicht. Steinhausen will das Griechentum schildern, das dem Christentum die Stätte bereitete, das leidende, suchende, schuldfühlende Griechentum. Die Orestie klingt hinüber zu dem, der den Fluch der Schuld von der Menschheit genommen hat. Im Gegensatz zu dem gleichmäßigen Colorit von Puvis de Chavannes benützt Steinhausen hier herrliche Farben in einfachen, ungebrochenen Tönen: das Griechentum in Dunkel gehüllt, Christus auf dem Berge im vollen Sonnenlicht.

Steinhausens Monumentalgemälde in Wernigerode: „Der Zug zum Kreuz" und „Das Mahl mit den Sündern" stehen in ihrer Größe einzig da, außer Vergleich mit einem modernen Großgemälde. Im „Mahl Christi mit den Sündern" ist der Germane zu einem Realismus der Gestalt und der seelischen Gewalt fortgeschritten, dem gegenüber die Menschen des Puvis de Chavannes Schemen sind.

Bezeichnend ist es, daß Puvis, obgleich er eine viel weniger tiefe Fassung des christlichen Gedankens bietet, seinen französischen Landsleuten der „Fastenmaler" ist. Asketisch ist ihnen der Ernst und die Würde seiner hohen, des Sinnenreizes entbehrenden Gestalten. Asketisch fanden sie auch lange seinen

Farbenton, den silbergrauen, gedämpften Klang, den Puvis von Couture übernommen hat.

Für unser Volk hat Steinhausen etwas durchaus Natürliches, sonst hätte er nach langer Verkennung nicht so rasch die „deutsche Christenheit" begeistern können. Fassen wir immer stärkeres Vertrauen zu unserer



Wilhelm Steinhausen „Kommet her zu mir alle". Wandgemälde im Sankt Theobaldi-Stift zu Wernigerode.

(Nach W. Steinhausen von David Koch. Verlag von F. Salzer in Heilbronn.)

deutschen Kunst. Denken wir bei Puvis de Chavannes daran, daß sein Volk ihn durch höchste Aufgaben geehrt hat. Öffnen wir unseren wahren Künstlern immer mehr unsere Kirchen, damit wir ein neues Künstlergeschlecht heranziehen. Denn nicht alle Kunst ist so genial wie die Steinhausens, der den Monumentalstil innerlich fertig hatte, als um die Zeit des Mannesalters und jetzt in den Tagen der grauen Haare die großen Aufgaben für sein deutsches Volk an ihn herantraten.

Entdeckungen und Forschungen der letzten Jahre.

II. Altchristliche Miniaturen.

a) Die Quedlinburger Itala-Miniaturen.*)

Neben dem sicher italienischen Denkmal der Reliefskulptur des vierten Jahrhunderts, das im vorigen Abschnitt besprochen wurde, haben wir in den von V. Schultze herausgegebenen Miniaturen eine Probe abendländischer christlicher Buchmalerei, die ebensoweit zurückreicht, und zwar ist dies der einzige erhaltene Rest aus jener Frühzeit. Bisher kannte man für das Abendland als älteste vorhandene Erzeugnisse auf diesem Gebiet nur ein Cambridger Evangelarium des Corpus Christi College**) und den durch O. v. Gebhardt veröffentlichten Ashburnham Pentateuch, die beide erst dem siebenten Jahrhundert zugewiesen werden. Die berühmte Wiener Genesis aus dem fünften Jahrhundert und die ebenfalls noch enge Fühlung mit dem Altertum aufweisende Illustration der Geschichte Josuas, die sogenannte Josuarolle im Vatikan, stammen von griechischen Händen und lassen mit den Quedlinburger Fragmenten verglichen in vieler Hinsicht eine wesentlich andere Formauffassung erkennen, weshalb unsere Miniaturen auch für die Lösung der byzantinischen Frage in Betracht kommen. Man muß es auffallend nennen, daß dieses wichtige Gegenstück der ebengenannten Denkmäler, obwohl man die Fragmente der Handschrift schon in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entdeckte, erst so lange nachher durch V. Schultze als das erkannt wurden, was sie sind.

Der Text, den unsere Miniaturen schmücken, ist eine vorhieronymianische lateinische Übersetzung, die man als Itala zu bezeichnen pflegt. Von den fünf erhaltenen Blättern stammen zwei aus dem ersten Buch Samuelis, das in Anlehnung an die griechische Übersetzung die Überschrift Liber Regnorum trägt, dann eines aus dem zweiten Buch Samuelis und wiederum zwei aus dem ersten Buch der Könige. Zum Vorschein kamen die jetzt einzigartigen Pergamentblätter als Einbände von Quedlinburger Aktenfascikeln. Obwohl die Handschrift mit Miniaturen verziert war, haben wir es nicht mit einem so hervorragenden Prachtkodex zu thun, wie die Wiener Genesis und andere Handschriften sich darstellen, die auf Purpurpergament mit Gold- oder Silberschrift hergestellt sind, denn unsere Handschrift war nur auf feines weißes Pergament mit schwarzer Tinte in Uncialbuchstaben von allerdings beträchtlicher Größe geschrieben.

Da ganze Bibeln in jener frühen Zeit selten waren, so können wir um so weniger annehmen, daß es vollständige illustrierte Exemplare gab, und es erhebt sich darum für solche Fragmente immer die Frage, wie umfänglich wohl die ursprüngliche Handschrift, aus der sie stammen, gewesen sein könnte, denn eine jede derartige Feststellung ist ein Beitrag zur äußeren Geschichte der Bibel. Leider

*) Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der königlichen Bibliothek in Berlin. Fragmente der ältesten christlichen Buchmalerei. Herausgegeben von Viktor Schultze. Mit sieben Tafeln und acht Textbildern. München C. H. Beck. 1898 Quart.

**) Nr. 286. Kleine Abb. der beiden bemalten Blätter Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I, 469 f.

bietet sich aber diesmal, da die Fragmente an Zahl so gering sind, keinerlei Anhaltspunkt zu einer bestimmten Rekonstruktion, jedoch hat die Vermutung große Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Handschrift ursprünglich entweder einen Teil, oder die ganze Anzahl der historischen alttestamentlichen Bücher zwischen Pentateuch und den Propheten umfaßt haben möchte.

Die Einschaltung der Bilder in den Text geschah nach den vorhandenen Proben zu schließen in der Weise, daß ihnen, wenn solche angebracht werden sollten, immer eine ganze Seite zugewiesen wurde, die dann wohl in der Regel zwei oder vier Bilder aufzunehmen hatte. Daß dabei Text und Bild nicht immer in unmittelbarer Nähe sich befanden, war unvermeidlich. Anders stand es in dieser Beziehung in der später fallenden Wiener Genesis, wo die Bilder ungefähr das untere Drittel der Blätter unterhalb eines abgekürzten Textes füllen.

Trotz der geringen Zahl der erhaltenen Bilder gewinnen wir aber doch eine gute Vorstellung davon, wie die Illustrationen in anschaulicher breiter Schilderung erzählten, und wir dürfen wohl annehmen, daß die Auswahl der Scenen in der Absicht getroffen wurde, besonders wichtige Ereignisse, auf die man Nachdruck zu legen gewohnt war, auch dem Ungelehrten in eindrucksvoller Weise vorzuführen, wie eine genauere Betrachtung ergiebt.

Für die biblische Erzählung der Geschichte Sauls ist sehr wichtig, daß drei Vorkommnisse eintreffen, die Samuel dem die Eselinnen seines Vaters suchenden Jünglinge vorausgesagt hatte. So stellen denn die Bilder des ersten erhaltenen Blattes vor, wie Saul bei dem Grabe der Rahel zwei Männern, bei der Eiche Tabor dreien und auf dem Hügel Gottes Propheten begegnet, mit denen er zu weissagen beginnt, woran sich dann als viertes Ereignis anschließt, wie Saul durch Samuel dem Volke, dessen König er werden soll, vorgestellt wird (1 Sam. 10).

Ebenso wie hier bilden auch die vier Scenen des zweiten erhaltenen Blattes ein zusammengehöriges Ganzes. Saul hatte entgegen dem ihm durch den Propheten gewordenen Befehl den König der Amalekiter Agag verschont und auch einen Teil des erbeuteten Viehes nicht getötet, sondern, wie er dem Propheten als Entschuldigung angiebt, es mitnehmen lassen, um Gott in Gilgal Opfer zu bringen; der Prophet aber geht dem König entgegen, um ihm zu verkünden, daß er wegen dieses Abweichens von dem erhaltenen Befehl von Gott verworfen sei, und um zugleich den König Agag zu töten. Wirkungsvoll ist hier nun, daß das erste Bild den auf einer Biga fahrenden Propheten in dem Augenblick ankommen läßt, in dem Saul ein Trankopfer über dem Altar ausgießt. Der biblische Text sagt davon nichts, aber der Beschauer der Miniaturen erfährt auf diese Weise, warum Saul einen Teil der Beute verschonen ließ. Daran schließt sich rechts die Scene, wie Saul den sich von ihm abwendenden Propheten am Mantel faßt, um ihn zurückzuhalten. Der Mantel zerreißt, aber der Prophet läßt sich erbitten, mit dem König wenigstens zu beten, was auf dem dritten Bild dargestellt ist, auf dem auch von links her der dem Tode verfallene Agag in gebückter Haltung hereintritt. Auf dem vierten Bild wird der Gefangene dann niedergemacht (1 Sam. 15).

Auf dem dritten Blatt ist wahrscheinlich Abner, der sich dem König David

zugewendet hat, vor ihm erschienen. In der zweiten Scene spricht er zu den Ältesten und Angesehenen Israels, um sie für den neuen König zu gewinnen. Das dritte Bild zeigt die Ermordung Abners durch Joab in Hebron und das vierte das Begräbnis des Ermordeten, dessen Bahre David folgt, wie eine Inschrift dieser fast ganz abgeriebenen Miniatur ausweist (2. Sam. 3).

Das vierte erhaltene Blatt, das quer geteilt nur zwei Bilder hat, ist so zerstört, daß es nicht abgebildet werden konnte. Diesmal liegen die beiden Darstellungen sich textlich nicht nahe, denn die Sendung Salomos an König Hiram wird 1 Kön. 5, 2—9 und die Vollendung des Tempels 1 Kön. 8, 1 ff. erzählt, aber sachlich gehören sie zusammen, denn die erste Scene bezieht sich auf die Vorbereitung Salomos zum Tempelbau, und das zweite Bild zeigt den vollendeten Tempel und die betende Gestalt Salomos, d. h. die Einweihung des Tempels.

Das fünfte und letzte vorhandene Blatt setzt den Text des vierten in unmittelbarem Anschluß fort und ist auf beiden Seiten beschrieben, was nach obigem nicht überrascht. Offenbar folgten erst wieder nach dem achten Kapitel Illustrationen.

Nach Analogie dessen, was eben erörtert wurde, dürfen wir uns wohl den gesamten Bilderschmuck der Handschrift durchgeführt denken, der demnach durchaus den Eindruck des Sinngemäßen und Wohlüberlegten gemacht haben muß, und mehr als eine äußerliche Zierde des Kodex war. Wer die Handschrift durchblätterte, gewann einen inhaltsreichen Überblick über die Hauptereignisse des Textes. Auf solcher Grundlage konnte man dann leicht auf den Gedanken kommen, Bilder mit verkürztem Text zu geben, wie dies in der Wiener Genesis geschah.

Das Abfallen der Farbe läßt uns auch einen Einblick in die Art gewinnen, wie solche Handschriften in den Schreibstuben jener Zeit hergestellt zu werden pflegten. Der Schreiber war in unserem Fall, und wohl auch vielfach sonst, nicht zugleich der Maler der Miniaturen, denn an den Stellen, wo Bilder angebracht werden sollten, stehen mit „facis" beginnend leider größtenteils nicht mehr lesbare Anweisungen über das, was der Maler darzustellen hatte. Diese unter den Deckfarben der Bilder später verschwindenden Anweisungen können von dem Schreiber, aber auch von einer anderen Person eingetragen sein, jedenfalls lag dem Schreiber eine Übersicht über die Verteilung der Blätter vor, auch führen die erwähnten Angaben zu der Annahme, daß in unserem Falle keine entsprechende Handschrift mit Bildern unmittelbar zur Verfügung stand, denn dann hätten ja diese ohne schriftliche Anweisung einfach kopiert werden können. Aber andererseits können wir daraus doch nicht den Schluß ziehen, daß die Auswahl der Scenen speziell für unsere Handschrift getroffen worden sei, denn die Anweisungen für die Illustrationen konnten aus einer andern Handschrift stammen. Den Miniator aber müssen wir uns auf alle Fälle als einen in seinem Fach wohl geübten Mann vorstellen. Die Darstellungen beweisen, daß er mit Geschick und auch mit einem noch ziemlich hohen Grad künstlerischer Freiheit sich zu bewegen verstand.

Wie treffend lebendig einzelnes in der Komposition erfunden ist, beweist vor allem die Scene, in der Samuel in Gilgal den eben das Opfer vollbringenden Saul überrascht, oder die lebhafte Bewegung, mit der Saul dem sich ent-

fernenden Samuel nacheilt, um ihn zurückzuhalten. Vieles ist uns durch die schlechte Erhaltung der Blätter verloren gegangen, so daß wir über figurenreichere Scenen nicht mehr urteilen können, aber noch ist nichts von der Erstarrung zu bemerken, die später die bloße Nachahmung bestimmter Vorlagen nur zu deutlich verrät. Viermal ist z. B. die Gestalt Sauls noch so erhalten, daß wir sie gut beurteilen können, und jedesmal ist sie gleich gut in anderer Haltung gegeben. Glücklicherweise sind noch weitere Gestalten in ähnlichem Zustand übrig geblieben, so daß wir wenigstens nach der stilistischen Seite hin die Reste mit ziemlicher Sicherheit abschätzen können.

Was die paläographische Seite anlangt, so hindert nichts die Handschrift dem vierten Jahrhundert zuzuweisen. Die bildlichen Darstellungen für sich genommen, würden erlauben noch viel weiter hinaufzugehen, wie der Herausgeber mit Recht hervorhebt. Es liegt noch der direkte Zusammenhang mit der Antike vor, wie wir überall wahrnehmen können, besonders aber ist dies an der Gestalt Sauls zu sehen, der in Tracht und Haltung so vollständig späteren Imperatorenstatuen entspricht, wie wir es kaum anderswo finden. Den obigen Zeitansatz bestätigen in wünschenswerter Weise auch die Illustrationen der ältesten im Vatikan aufbewahrten Vergilhandschrift, die ebenfalls dem vierten Jahrhundert angehört.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß ursprünglich in den christlichen Gemeinden wohl wenig Mittel vorhanden waren, um wertvollere Handschriften anzuschaffen, und daß das Edikt des Decius (245—251), demzufolge die heiligen Schriften eingezogen werden sollten, erst recht davon abgehalten haben werde, Prachthandschriften zu erwerben. Die fünfzig Bibelhandschriften, die Konstantin für Konstantinopel durch Eusebius herstellen ließ, waren zwar aufs schönste geschrieben, aber hatten, da sie für den gewöhnlichen Gebrauch bestimmt waren und deshalb leicht zu lesen und leicht zu handhaben sein sollten, sicher keine bildlichen Darstellungen.*) Von da ab wurden aber, wenn auch wohl nicht leicht ganze Bibeln, so doch einzelne Abschnitte in prachtvollen mit Bildern geschmückten Exemplaren hergestellt, und zu den verhältnismäßig frühen Beispielen davon gehört unsere Handschrift. Derartige Stücke waren aber zunächst wohl vorzugsweise im Besitze reicher Christen und dürften erst später in kirchlichen Besitz als Geschenke übergegangen sein. Es waren also nicht Interessen der Kirche, was hier die Kunstthätigkeit anregte. Seitdem die Verfolgungen ein Ende genommen hatten und sichere geordnete Zustände eingetreten waren, konnten die heiligen Bücher weitere Verbreitung finden als früher, und gerade das, was wir über die Bibelillustration erfahren, bestätigt uns im Zusammenhang mit anderen Denkmälern, in wie hohem Grade, im Gegensatz zu der ehemals fast ganz symbolisch gerichteten Kunst, der Sinn für schlicht geschichtliche Auffassung allgemein erwacht war. So werden uns diese Miniaturen zu einer Urkunde über das Interesse, das die Gemeinde an den heiligen Schriften der Kirche nahm, und zugleich zu einem Zeugnis, in welcher Richtung die bildende Phantasie angeregt worden war, wobei davon Notiz zu nehmen ist, daß dieses Interesse sich in nicht geringem

*) Vgl. Viktor Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst 1895. S. 187.

Grade dem Alten Testamente zuwandte. Ein wichtiges Denkmal hiefür sind auch die kleinen Mosaiken an den Langwänden der Kirche Maria maggiore in Rom, die man jetzt geneigt ist, dem Papst Liberius (352—366), dem Vorgänger des Damasus, zuzuschreiben. Da sie nur Darstellungen aus der Genesis und der Geschichte von Moses und Josua geben (erhalten sind noch 27 Darstellungen), berühren sich die beiden Denkmäler nirgends. Doch brauchen wir nicht etwa das bestätigende Zeugnis unserer Miniaturen dafür, daß jene Mosaiken der Buchillustration ihre Vorbilder entnommen haben, das hat man längst erkannt; wertvoll ist aber die Gegenüberstellung der Miniaturen und Mosaiken, um richtig zu beurteilen, wie weit die letzteren hinter ihren Vorbildern zurückgeblieben sind, denn auf eine ähnliche, illustrierte Handschrift müssen sie zurückgehen. Sie geben wie jene Miniaturen bildliche Darstellungen aus den Geschichtsbüchern des Alten Testamentes ohne einen anderen Zweck als den, den Beschauer mit Ereignissen aus den ältesten Zeiten der heiligen Geschichte bekannt zu machen. Die von Alexandrien ausgehende typologische Auffassung des Alten Testamentes, der wir in dem vorigen Artikel in Mailand begegneten, hatte in Rom damals noch keinen Einfluß gewonnen.

Daß wir in unseren Fragmenten die ältesten Reste einer illustrierten Handschrift nicht profanen Inhalts besitzen, die auf uns gekommen sind, rechtfertigt wohl das etwas ausführliche Eingehen auf diese trotz ihres traurigen Zustandes überaus wertvollen Miniaturen. Geben sie uns doch eine Vorstellung von der Frühzeit der Illustration biblischer Bücher, die dem Inhalt ohne Nebenabsichten gerecht werden wollte.*)

b) Die Evangelienfragmente aus Sinope in Paris.

In dem Appendix zur Textkritik des Neuen Testamentes von M. C. R. Gregory (Leipzig 1900—1901) erscheint unter den Siglen der in griechischen Uncialbuchstaben geschriebenen Evangelienhandschriften ein neuer Buchstabe, nämlich ה, für eine Handschrift aus Sinope, von der man erst seit dem Jahre 1899 etwas weiß. Im Dezember dieses Jahres entdeckte sie, oder vielmehr die Reste einer Handschrift, ein französischer Offizier Jean de la Taille, durch den diese kostbaren Fragmente in die Pariser Nationalbibliothek gelangten. Eingereiht sind sie dort als Nr. 1286 du Supplément grec.

Die Blätter zeigen in schönster Erhaltung große Uncialbuchstaben in Gold auf Purpur, während andere Handschriften wie die Wiener Genesis und der Codex Rossanensis nur Silberschrift haben. Mit Stolz bezeichnet darum Omont**),

*) Eine kurze Anzeige der Schultzeschen Publikation findet sich in unserem Blatt Jahrgang 1899 S. 171 f.

**) H. Omont, Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'Evangile de Saint Matthieu, en onciales d'or sur parchemin pourpré et orné de miniatures in: Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale . . p. p. l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres T. XXXVI, 2. Partie (1901) p. 599—615 mit photographischen Nachbildungen von vier dieser Miniaturen, und Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires p. p. l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres Tome VII. 1901 p. 177 ff. mit vier vortrefflich ausgeführten farbigen Reproduktionen des Bildschmuckes.

dem wir die Veröffentlichung der Fragmente verdanken, sie als „codex graecus chrysopurpureus Sinopensis,“ und dazu war die Handschrift auch mit Miniaturen geschmückt, von denen noch fünf — wovon eine jedoch sehr gelitten hat — erhalten sind. Im Unterschied von dem Codex Rossanensis, dem diese Handschrift sonst sehr nahe steht, befindet sich der bildliche Schmuck jedoch nicht auf besonderen Blättern, die im Codex Rossanensis überdies dem Text vorgeheftet sind, sondern die Miniaturen sind wie in der Wiener Genesis am Fuße*) der Flächen in Breitformat angebracht, wo sie einen immerhin ansehnlichen Streifen von 9 cm Höhe und 22—24 cm Breite einnehmen. Diese künstlerische Beigabe ist es, was die Besprechung des Fundes an dieser Stelle veranlaßt. Zu den 43 nach Paris gekommenen Blättern fand sich inzwischen noch ein weiteres, das in Petersburg zum Vorschein kam. Was sie geben, sind Stücke des Evangeliums des Matthäus.

Die Größe der Handschrift war eine sehr beträchtliche. Allein das Matthäusevangelium muß nach einer mit ziemlicher Sicherheit anzustellenden Berechnung 144 Blätter umfaßt haben, wozu nach Analogie des Codex Rossanensis, in welchem neben dem Haupttitelblatt für die vier Evangelien sich ein solches noch für das Markusevangelium vorfindet, wohl ebenfalls noch ein Titelblatt hinzuzuzählen ist. Die gegenwärtige Größe der Blätter, die ungefähr mit der des Codex Rossanensis übereinkommt, beträgt noch 30 × 25 cm. Die vier Evangelien bildeten also einst einen ansehnlichen Quartband. Der erhaltene Text umfaßt, von Lücken abgesehen, die Kapitel 7, 11 und 13—24, d. h. ungefähr den dritten Teil des Evangeliums.

Fünf Miniaturen, deren wunderbare Erhaltung gerühmt wird, treffen auf diese Teile des Evangeliums. Es sind folgende Darstellungen, zu denen wir, da dies für die damalige Betrachtung der Bibel wesentlich ist, gleich die ihnen jedesmal beigeschriebenen beiden alttestamentlichen Stellen notieren, von denen später die Rede sein wird.

1. Der Tod Johannis des Täufers (Matth. 14, 6—12). Dazu geschrieben 1. Mos. 9, 6: Wer Menschenblut vergießt, des Blut soll auch durch Menschen vergossen werden, und Psalm 116, 15: Der Tod seiner Heiligen ist wert gehalten vor dem Herrn.

2. Die Speisung der Fünftausend; fast ganz zerstört (Matth. 14, 15—21). Dazu geschrieben 2. Mos. 16, 15: Es ist das Brot, das euch der Herr zu essen gegeben hat, und Psalm 136, 25: Der allem Fleisch Speise giebt, denn seine Güte währet ewiglich.

3. Die Speisung der Viertausend (Matth. 15, 32—38). Dazu geschrieben Psalm 145, 15: Aller Augen warten auf dich und du giebst ihnen ihre Speise zu seiner Zeit, und 5. Mos. 12, 18 (zusammengezogen): Sondern vor dem Herrn, deinem Gott, sollst du solches essen, und sollst fröhlich sein vor dem Herrn.

*) Sie unterscheiden sich hierin sehr wesentlich von mittelalterlichen Handschriften, wo in solchem Falle die Bildstreifen sich im Text, oder oben an den Blättern befinden. Eine Ausnahme bildet das Egbertevangeliarium in Trier, wo die Bilder offenbar in Anlehnung an alte Weise ebenfalls unterhalb des Textes stehen. Cf. Haseloff, Der Psalter Egberts S. 63 f.

4. Die Heilung der beiden Blinden (Matth. 20, 29—34). Dazu geschrieben Psalm 139, 5: Du hast mich*) geschaffen (in der lutherischen Übersetzung in ganz anderem Sinn: du schaffest es 2c.) und hältst deine Hand über mich, und Jes. 35, 5: Alsdann werden der Blinden Augen aufgethan werden.

5. Der vertrocknete Feigenbaum (Matth. 21, 18—20). Dazu geschrieben Habakuk 4, 17: Denn der Feigenbaum wird nicht grünen, und Dan. 4, 10 f. Und ich sahe ein Gesicht . . . und ein heiliger Wächter fuhr vom Himmel herab, der rief überlaut . . .: Hauet den Baum um u. s. w.

* * *

1. Das Martyrium des Johannes d. T. Rechts erblicken wir einen nur in seinem unteren Teil gegebenen Turm, den eine eisenbeschlagene Thüre als Gefängnis charakterisiert. In diesem liegt der Leichnam des Johannes ausgestreckt. An der Stelle des Kopfes gewahren wir eine Blutlache. Hinter ihm stehen zwei bärtige, nur mit dem Oberkörper sichtbare Männer, von denen der eine durch die Haltung der beiden Hände sein Entsetzen bekundet, während der andere nach der Blutlache hinblickt und mit der Hand die Leiche berührt. Die Anordnung der drei Gestalten ist so getroffen, als ob der Leichnam vor den beiden Männern auf einer hohen Bank läge. Es war das sicher ein unfreiwilliger Notbehelf, weil der Zeichner in dem engen Turme nicht den Boden zur Darstellung bringen konnte. Die Männer sind, wie Omont richtig deutet, im Anschluß an den Text als Jünger des Propheten anzusehen, die den Leichnam ihres Meisters holen. Links im Bilde ist dann das Gastmahl vorgeführt. In der bekannten Weise liegen hier vier Personen zu Tische, während die Tochter der Herodias in steifer Haltung, wie wenn sie sich mit dem Körper möglichst fern halten wollte, die Hände nach der Schüssel ausstreckt, auf der ihr der Henker das Haupt darreicht. Es ist anzuerkennen, daß auf solche Weise ein Versuch gemacht ist, das Grauen zum Ausdruck zu bringen, das das junge Mädchen empfindet. Herodes, der ebenso wie die Tochter der Herodias ein perlenbesetztes, goldenes Diadem trägt, erhebt, wie wenn er spräche, die Hand, indem er scharf nach der düstern Scene hinblickt. Abgeschlossen wird dieses wie jedes der vorhandenen Bilder links wie rechts durch eine alttestamentliche Gestalt, die immer bis zur Brust von tafelartigen Feldern verdeckt werden, auf denen die obigen, aus ihren Schriften genommenen Sprüche geschrieben stehen.

Charakterisiert sind sie als Lehrer durch den bekannten Redegestus, den sogenannten griechischen Segensgestus, der aber als solcher für jene frühe Zeit noch nicht nachzuweisen ist. Durch diese Weise der Anbringung von Prophetengestalten unterscheidet sich unsere Handschrift sehr wesentlich von dem Codex Rossanensis, wo auf zehn Blättern immer je vier Prophetengestalten unterhalb der Bilder zu sehen sind. Im Unterschied von den Pariser Miniaturen sind sie mit halbem Leibe sichtbar und unterstützen pathetisch ihre Rede mit hochgehobenem Arme, während sie in Paris nur leicht die Hand erheben, was viel ansprechender wirkt.

*) So auch in der Vulgata.

In unserem Falle ist auch kein Zweifel darüber möglich, wie der beschriebene breite Streifen aufzufassen ist. Es ist eine entfaltete Rolle, die die Propheten dem Beschauer entgegenhalten. Man sieht ganz deutlich, wie sie das oberste Teil davon mit der Hand umfassen. In Rossano nimmt es sich dagegen so aus, als ob die Propheten in einer viereckigen, den Unterkörper verdeckenden Rednerbühne ständen, die aber geometrisch ganz von vorn genommen wurde, um auf dieser Fläche den alttestamentlichen, auf das Neue Testament deutenden Spruch aufzunehmen. Auffallend ist dabei jedenfalls, daß auch nicht der geringste Versuch gemacht ist, diese Rednerbühne irgendwie, etwa durch eine Umrahmung des Feldes als ein tektonisches Gebilde zu charakterisieren, aber andererseits drängt die Art, wie die nicht erhobene Hand bald mehr in der Mitte, bald mehr am Ende der oberen Begrenzungslinie aufruht, zu der Vorstellung, daß wir Kanzeln vor uns haben. Neben den Pariser Beispielen werden wir trotzdem nicht umhin können, auch für Rossano anzunehmen, daß jene „Kanzeln" im letzten Grunde auf solche entfaltete Rollen zurückgehen, was ihre Form erst verständlich macht. Auf späteren byzantinischen Darstellungen haben so verwendete Rollen das ihnen zukommende Maß. Daß sie hier so übermäßig breit sind, hat offenbar nur den Grund, um die Sprüche*) unterbringen zu können.

Notiz ist bei unserer Miniatur davon zu nehmen, daß diese Darstellung des Martyriums von Johannes dem Täufer jedenfalls die früheste ist, die wir kennen. Bisher war das älteste Beispiel, das mehrfach angeführt ist, das jedenfalls viel jüngere Mosaik von dem alten Porticus der Laterankirche, das uns eine Nachbildung bei Ciampini**) überliefert hat. Dort hält sich der enthauptete Leichnam, hinter dem der Henker mit hochgeschwungenem Schwert steht, noch auf den Knieen, während ein Diener das Haupt in einer emporgehobenen Schüssel bereits wegträgt. Es wird also mit dem Martyrium eine wunderbare Erscheinung verknüpft.

Da unsere Handschrift mit dem Codex Rossanensis, der gewöhnlich dem 6. Jahrhundert zugewiesen wird, zeitlich gleich zu datieren ist, so gehört die Scene schon einer verhältnismäßig späten Zeit an.***) Auf keinen Fall dürfen wir aber annehmen, daß unsere Darstellung überhaupt die früheste ist. Man hat vielmehr den Eindruck, als ob man eine auf das knappste Maß eingeschränkte Wiedergabe einer Vorlage vor sich habe. Der Codex Rossanensis hat figurenreichere Scenen. Ob freilich viel früher schon der Tod des Johannes Gegenstand der Darstellung war, ist erst auszumachen. Die passio Johannis findet sich bereits in dem vielbesprochenen, unter dem Namen des spanischen Dichters Prudentius (gestorben um 410) gehenden Dittochäum, über dessen Echtheit die Ansichten aber auseinandergehen. F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst,

*) Zu beachten ist, daß wir hier nur passend gewählte alttestamentliche Sprüche, aber nichts von der typologischen Verwertung von alttestamentlichen Ereignissen finden.

**) Ciampini, de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis. Romae 1693, Tab. II, Fig. 5.

***) Haseloff, Codex purpureus Rossanensis, Berlin-Leipzig, 1898, erörtert die Frage eingehend. Das Schlußurteil S. 181 lautet dahin, daß doch das siebente Jahrhundert nicht ausgeschlossen ist.

Bd. I S. 389 meint nicht mit Unrecht, der Cyklus des Dittochäums stehe den Cyklen der karolingischen Zeit z. B. dem der Egbert-Handschrift näher, als dem Geiste des 4. und 5. Jahrhunderts. Doch will er sich damit nicht bestimmt gegen die Urheberschaft des Prudentius entscheiden. Unsere Miniatur liefert insofern einen kleinen Beitrag zu der Frage, als man, was das Dittochäum angeht, wenigstens für das Vorkommen des Martyriums des Johannes nicht mehr über das 6. Jahrhundert zurückzugehen braucht. (Fortsetzung folgt.)

Chronik.

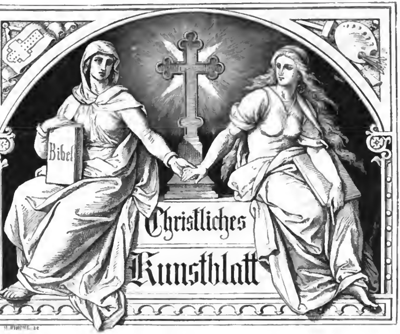
Der nächste **Deutsche Denkmaltag** (über den vorigen cfr. die Notiz unseres Blattes 1901 S. 30) wird dieses Jahr in Düsseldorf in Verbindung mit der Generalversammlung des deutschen Geschichts- und Altertumsvereins abgehalten werden. Wichtige Fragen sollen dort zur Besprechung kommen. Wie die Münchener Allgemeine Zeitung schreibt, soll dort unter anderem verhandelt werden über die Bemalung mittelalterlicher Statuen, über die Einrichtung der Denkmalarchive, über das Handbuch der deutschen Denkmäler, von dem schon im Vorjahre die Rede war, und über die fernere Organisation der Tage für Denkmalpflege. Für die Denkmalarchive bereitet Architekt Gustav von Bezold, der Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg, die nötigen Unterlagen vor, die die Versammlungen beschäftigen werden. Auch das deutsche Denkmalarchiv für photogrammetrische Aufnahmen der wichtigsten Baudenkmäler, um das Dr. Meydenbauer schon seit zwei Jahrzehnten sich bemüht, dürfte mit zur Sprache kommen. Nach diesem Verfahren werden auf Befehl des deutschen Kaisers auch die Ruinen von Baalbeck in Syrien aufgenommen, die gegenwärtig von einer deutschen Expedition untersucht und erforscht werden.

Das kunsthistorische Institut in Florenz, das bisher lediglich auf die Unterhaltung durch freiwillige Beiträge angewiesen war, ist jetzt dadurch auf eine mehr sichere Basis gestellt, daß in den Etat des Reiches ein Posten für dasselbe eingesetzt worden ist. Zu Pfingsten fand eine Versammlung der maßgebenden Persönlichkeiten in Florenz zur konstituierenden Sitzung des Vereins statt, dem die Erhaltung des Instituts obliegt. Direktor des Instituts ist wie bisher schon Professor Brockhaus aus Leipzig. Gegründet wurde das Institut zu dem Zwecke, dem Studium der italienischen Kunst im Lande selbst einen festen Mittelpunkt zu geben, und die Wahl fiel von Anfang an auf Florenz als auf das wichtigste Zentrum der Renaissancekunst. Die Anstalt soll den um die italienische Kunst sich bemühenden Besuchern des Landes die nötigen Hilfsmittel zu ihren Studien zur Verfügung stellen und selbst thätig in die Forschung eingreifen. Man verdankt seinem Vorhandensein auch schon mehrere wertvolle Entdeckungen, die Professor Brockhaus alle Ehre machen. Zu wünschen wäre nur, daß auch in anderen Ländern solche Institute vorhanden wären. Vor allem wäre dies für die Niederlande ins Auge zu fassen, dessen Kunst für uns neben der italienischen nie zurückstehen sollte.

Nach dem, was über die in **Brügge** eben in Vorbereitung befindliche Ausstellung von Werken der älteren niederländischen Meister in die Öffentlichkeit dringt, wird sie hohen Erwartungen entsprechen. In liberalster Weise werden von Privatpersonen und öffentlichen Sammlungen wertvolle Stücke zur Verfügung gestellt, namentlich geschieht das von englischer Seite. So viele Werke von van Eyck, Memling, Roger van der Weyden und anderen Künstlern jener Epoche beisammen zu sehen, wird ein Genuß sein, der nicht leicht wiederkehrt, und sicherlich wird es auch gelingen, so manche der schwebenden Streitfragen dort zu lösen. Die Abfassung des Kataloges hat kein geringerer als Weale übernommen.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

August 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. Nr. 8.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz, Oberkonsistorialrat in Stuttgart. und Dr. M. Zucker, Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Eine illustrierte Kirchengeschichte.*)

Friedrich Baums illustrierte Kirchengeschichte, die schon mit der zweiten Auflage in der Bearbeitung Christian Geyers (1889) sich einen Platz im Bücherschatze des christlichen Hauses erobert hat, verdient auch in der dritten Auflage, von der die erste Lieferung vorliegt, die beste Empfehlung. Hat sich das Buch die Aufgabe gestellt, das Interesse an der Kirchengeschichte in weiteren Kreisen des evangelischen Volkes, zumal der Gebildeten zu beleben, so machen in der That die Hervorhebung des Wesentlichen aus der unendlichen Fülle des weitschichtigen Materials, die übersichtliche Gliederung und Gruppierung, die Weitherzigkeit des

*) Kirchengeschichte für das evangelische Haus von † Friedrich Baum und Christian Geyer. Dritte, aufs neue umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit mehr als 600 Abbildungen im Text und vielen Beilagen. München 1902. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck. 8°. Erste Lieferung 208 Seiten. Erscheint in fünf Lieferungen, jede zum Preis von 2 ℳ 20 ₰.

Urteils, der warme, schlichte Ton und die Klarheit in der Darstellung das Werk zu einem populären Buch im besten Sinne des Wortes. Als ein wesentlicher Fortschritt in diesem Sinne muß es bezeichnet werden, daß der Bearbeiter „das Lehrbuchartige, das der zweiten Auflage anhing, zu beseitigen und durchweg in sich geschlossene Einzelbilder zu geben suchte, die sich zum gemeinsamen Lesen wohl eignen dürften.“ Die bildlichen Beilagen, die gut gewählt, die Anschaulichkeit des geschriebenen Wortes vortrefflich unterstützen, haben gegenüber denen der zweiten Auflage eine wesentliche Vervollkommnung und Bereicherung erfahren. Minderwertige wurden ausgeschaltet und statt der Holzschnitte Autotypien nach den besten Photographien eingesetzt, auch neue Abbildungen sind in nicht unbeträchtlicher Anzahl hinzugekommen. Porträts der für die Entwicklung der christlichen Kirche in Betracht kommenden Persönlichkeiten, Ansichten von Kirchenbauten und Kirchengeräten, Malereien und Mosaiken, Skulpturen in Stein und Elfenbein, Inschriften, Schrift- und Illustrationsproben berühmter alter Handschriften reihen sich an einander teils als Textbilder teils als besondere Volltafeln, unter denen auch ein gut gelungener Buntdruck nach de Rossi, das Mosaik der Apsis aus der Kirche der heiligen Cosmas und Damian in Rom, sich befindet. Außerdem möchte ich noch besonders hervorheben: die Innenansicht der Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna, und ein Facsimile aus dem Kodex Sinaiticus, beide auf einer Doppeltafel, sodann das Hirtenmosaik aus dem sogenannten Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna.*)

Der Teil über die christliche Kunst, um den es sich für das christliche Kunstblatt vor allem handelt, entstammt der Feder des kunstsinnigen Verlegers. Es konnte ihm dabei naturgemäß nur um einen allgemeinen Überblick zu thun sein, bei dem alle Probleme und gelehrten Versuche, sie zu lösen, unberücksichtigt bleiben mußten, aber bei diesem Bestreben, sich kurz zu fassen und nur das Bekanntere und Wichtigere zu geben, ist er nicht immer der Gefahr entgangen, Fragliches als gewiß, im Bilde Restauriertes und in der Bedeutung nachträglich Umgebogenes als ursprünglich hinzustellen, oder auch Veraltetes zu wiederholen. In dieser Beziehung seien daher einige Bemerkungen und Vorschläge gemacht, die als Wünsche für eine neue Auflage gelten mögen.

Die Deutung des hochinteressanten Marmorkopfes aus den Uffizien als Seneca (S. 6), eines Kopfes, der ein wahres Charakterbild eines um das Äußere unbekümmerten Alters darstellt, ist unrichtig, wie schon vor zwei Jahrzehnten von Hübner nachgewiesen wurde. Sie gründet sich auf das mit Seneca bezeichnete Bildnis eines verschollenen Medaillons, das sich einst im Besitze des Kardinals Bernardino Maffei befand. Schon Winckelmann**) äußerte seine Bedenken gegen die Deutung mit der ganz richtigen stilistischen Begründung, daß der übrigens vortreffliche, öfter vorkommende Kopf viel älter sei, und sein Zweifel wurde bestätigt durch eine auf dem Terrain der Villa Mattei zu Rom 1813 gefundene und jetzt im Berliner Museum aufbewahrte Doppelbüste des Sokrates und Seneca, welche in-

*) Zwei Illustrationsproben wurden uns von der Verlagsbuchhandlung freundlichst zur Verfügung gestellt.

**) J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. Wien 1776. S. 810.



Statue Kaiser Constantins in der Vorhalle der Laterankirche.

(Nach F. Baum und Th. Geyer, Kirchengeschichte für das evangelische Haus. Verlag von C. H. Beck München.)

schriftlich die Namen jener beiden Philosophen trägt und wegen der völligen Verschiedenheit des Senecakopfes von dem in den Uffizien den untrüglichen Beweis liefert, daß letzterer kein Bildnis des römischen Philosophen ist. Nach der Berliner Büste, die durch Hübner veröffentlicht wurde*), muß man sich vielmehr Seneca denken als einen „wohlgenährten, intelligenten und jovialen Sechziger", also ungefähr als das Gegenteil von der Vorstellung, welche die hier abgebildete Marmorbüste erweckt.

Die Holzschnitte auf S. 74 und 75 geben von den Katakombengemälden nur ein unvollkommenes Bild, zumal sie auf ungenaue Vorlagen zurückgehen, und hätten leicht durch photographische Aufnahmen, deren jetzt genügend vorhanden sind, ersetzt werden können. Die erklärende Unterschrift unter dem Deckengemälde aus der Domitillakatakombe ist übrigens unvollständig: der Mann, der mit dem Zauberstab eine in einem Tempelchen stehende Mumie berührt, ist Christus, Lazarus auferweckend. Die Köpfe des Paulus und Petrus (S. 80) rühren nicht von einem Goldglas her, sondern geben ein Broncemedaillon der christlichen Sammlung des Vatikans wieder. Für das Gemälde aus der Priscillakatakombe auf S. 80 wäre die Benennung „Heilige Familie" bezeichnender gewesen, als die mit „Maria", was leicht die falsche Vorstellung erwecken könnte, als handle es sich dabei um ein Marienbild im späteren kirchlichen Sinne. Die Frau mit dem kostbaren Perlenband und dem schweren Schleier auf derselben Seite ist keine Madonna, sondern eine vornehme Römerin, die mit ihrem Knaben an der betreffenden Stelle beigesetzt ist. Auch gehört das Gemälde nicht in die Agneskatakombe, die überhaupt keine Gemälde enthält, sondern in das Coemeterium Ostrianum.**)

Bei den Katakombengemälden seelische Empfindungen und Charaktereigenschaften aus den Gesichtszügen herauslesen zu wollen, ist meistens phantasievolle Spielerei. In den dunklen Räumen wäre auch eine feinere Modellierung der Gesichtszüge kaum zur Geltung gekommen; die Maler mußten sich, um sich verständlich zu machen, mit markierten Umrissen und der allen bekannten Gebärdensprache begnügen, wie sie in der Haltung des Körpers, des Kopfes, der Hände und der Beine zum Ausdruck kommt. Ausnahmen psychologischer Belebung der Köpfe kommen freilich vor.

Bei der Deutung der altchristlichen Bilder wird man stets den urspünglichen Sinn, den die Künstler damit verbanden, von dem, welchen spätere Beschauer hineinlegten, zu unterscheiden haben, denn im Wandel der Zeiten und Stimmungen veränderte sich auch die Bedeutung der Typen. Wenn z. B. die Wunderdarstellungen, wie Daniel, Jonas, die drei Männer im feurigen Ofen, die zum Kern

*) Hübner, Archaeolog. Zeitung 1880, Taf. 5, S. 20. Ausführlicher: J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie I S. 276 ff, Taf. 24.

**) Zu Abbildungen muß jetzt die nach dem gereinigten Fresko hergestellte, vortreffliche phototypische Nachbildung verwendet werden, die Wilpert: Römische Quartalschrift 1900, Tafel II, veröffentlicht hat. Wilpert erklärt das Bild entgegen seiner früheren Ansicht jetzt wieder als Madonna. Grisar, Geschichte Roms 1901, I, S. 401 hält an der Deutung als einer Orante mit ihrem Kind fest. (Anm. d. R.)

des altchristlichen Bildercyklus gehören, anfänglich als Garanten der Rettung aus Not und Tod angesehen werden, so biegt sich im Verlaufe des vierten Jahrhunderts vornehmlich unter dem Einflusse der tiefgreifenden, auch die Volksseele beschäftigenden christologischen Streitigkeiten die Deutung dahin um, daß sie zu Typen des Retters selbst werden, es entsteht ein typologisierender Parallelismus. S. 74 wird gesagt, daß die einmal geprägten Typen mit geringen Veränderungen Jahrhunderte hindurch die nämlichen bleiben. Das ist ja im allgemeinen nicht unrichtig. Aber bei vielen Scenen sind auch die geringen Veränderungen, Abstriche oder Zuthaten, charakteristisch genug, um nicht als bloße Zufälligkeiten gewertet zu werden. Sie sind der älteren symbolischen Auffassung gegenüber Spuren einer gewissen historisierenden, zum Schrifttext zurückkehrenden Kunstrichtung, die sich seit Konstantins Zeit geltend macht und sich auch darin zeigt, daß man neue Scenen aus demselben Stoffkreis, dem die alten entnommen sind, diesen hinzufügt.

Die allzuweit gehende Ausdeutung der aus der Natur hergeleiteten Sinnbilder ist in der neuen Auflage glücklich vermieden. Die Auffassung der Taube aber, daß sie ursprünglich ein Bestandteil der Noahdarstellung gewesen sei, von der sie sich losgelöst habe, weshalb sie auch nur von dieser Seite her verstanden werden könne, ist kaum stichhaltig. Sie galt auch in der heidnischen Antike als Sinnbild des Friedens und ging als solches in den Bilderschatz der christlichen Kunst über. Vielfach wird sie auch nur als Schmuck- und Füllstück verwandt worden sein.

Unter den Beispielen der altchristlichen Plastik wird auch die berühmte Bronzestatue des Petrus in der Peterskirche zu Rom aufgeführt, die aber nach Wickhoffs überzeugender Beweisführung jetzt ziemlich allgemein für ein Werk des 13., nicht des 5. Jahrhunderts gilt. „Der ganze Habitus des Werkes in seiner Verbindung eigentümlicher Steifheit mit lebensvoller Frische verrät nicht eine alternde, abgebrauchte Formen nur stumpf wiedergebende, sondern eine beginnende, mit den Schwierigkeiten noch ringende Kunst“ (Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I, S. 231). Neben der Statue des guten Hirten im Lateranmuseum (S. 128) hat sich noch ein zweiter Typus erhalten, der in dem an der Porta Ostiensis gefundenen Exemplar an künstlerischem Wert die bekanntere, übrigens vielfach ergänzte Lateranensische Hirtenfigur übertrifft. Weitere Statuen des guten Hirten wurden in Kleinasien, Griechenland und Spanien gefunden. Daß die statuarische Plastik sich gelegentlich auch der biblischen Scenen bemächtigte, davon ist, worauf ich bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen möchte, erst im vorigen Jahr ein einzigartiges Beispiel von Lowrie in dem American Journal of Archäology Ser. II vol V (1901) pag. 51 ff. bekannt gegeben worden. Das Denkmal, 2 Fuß lang und über $1\frac{1}{2}$ Fuß hoch, stellt in naturgetreuer Nachbildung ein freistehendes Schiff mit vier Mann Besatzung dar, von denen zwei beschäftigt sind, einen nackten Mann, den sie an den Füßen gepackt haben, mit dem Kopfe voran direkt in den Rachen eines unten im Wasser lauernden Seeungeheuers zu stoßen. Unmittelbar daneben ist der Drache dann noch einmal dargestellt, wie er nach links hin den Verschlungenen ausspeit. Es ist Jonas, das Lieblingsbild der ersten Christen, das fast nicht fehlen durfte. Das Denkmal, das sich jetzt in dem Metropolitan Museum

zu Newyork befindet, ist in mannigfacher Beziehung von höchstem Interesse. Es stammt aus Tarsus, der Heimat des Apostels Paulus, wo es 1876 gefunden wurde, und ist, dem vierten oder fünften Jahrhundert angehörig, wohl die älteste Jonasdarstellung, die im Orient ans Tageslicht getreten ist. Es ist das einzige bis jetzt bekannte Beispiel aus dem Bilderkreis der altchristlichen Sarkophagskulptur, bei dem man das Bedürfnis empfand und den gewagten Versuch machte, eine im Reliefstil zwar nicht erfundene, aber in ihm weiter entwickelte und vielfältig wiederholte Scene in die Rundplastik umzusetzen.

Die Bevorzugung des Blumen- und Tierornamentes auf den ravennatischen Sarkophagen (S. 124) ist aus der Eigentümlichkeit griechischer Skulptur zu erklären, unter deren Einfluß die ravennatische steht, und hat mit den Katakombengemälden zunächst nichts zu thun. Daß der Kaiser Konstantius in einem Sarkophag des Mausoleums der Galla Placidia (Abb. S. 125) bestattet worden sei, ist geschichtlich nicht überliefert. Steht doch nicht einmal fest, daß die Kaiserin, von der die Grabkapelle den Namen erhalten hat, dort in dem Sarkophag vor dem Altar beigesetzt war. Sie starb in Rom, und von einer Überführung ihrer Leiche nach Ravenna ist nichts bekannt. Erst der ravennatische Geschichtsschreiber Andreas Agnellus berichtet in der Mitte des 9. Jahrhunderts, daß nach der Aussage vieler (ut aiunt multi) ihr Grabmal in der Kapelle S. Nazaro e Celso gestanden habe. Diese Kapelle ist aber nicht mit der sogenannten Grabkapelle der Galla Placidia identisch, sondern bildete vielmehr eine Seitenkapelle von S. Vitale, welche erst ein Jahrhundert nach der Zeit der Placidia erbaut wurde (Schild, Galla Placidia, Hall. Diss. 1897, S. 77).

Der Versuch, das altchristliche Kirchengebäude, die Basilika, deren Schema bis auf die Gegenwart in Geltung geblieben ist, aus dem vornehmen Privathause der ersten Kaiserzeit unmittelbar abzuleiten, unterliegt großen Schwierigkeiten, wie neuerdings Hauck in einem vortrefflichen, auf einer eingehenden Quellenkenntnis beruhenden, von neuen großen Gesichtspunkten geleiteten Artikel über „Kirchenbau“ in der Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, 3. Aufl., Bd. X nachgewiesen hat. Jener bisher giltigen Hypothese, der sich auch der Verfasser anschließt, steht zunächst das allgemeine Gesetz historischen Werdens entgegen, daß die Glieder einer Entwicklungskette sich nicht willkürlich in entgegengesetzter Richtung entfalten, daß also in unserem Falle der Westen dem Osten das Basilikenschema geschenkt haben sollte, während die damalige abendländische Kirche in ihrer Theologie und in ihren Institutionen zu der morgenländischen in einem Verhältnis der Abhängigkeit stand. Sodann leidet der Gedanke an innerer Unwahrscheinlichkeit, daß gottesdienstliche Räume für 100—200 Personen, denn größer wird man sich die Zahl der Teilnehmer an einem Gottesdienst in der Anfangszeit nicht denken dürfen, nach dem Schema der Basilika angelegt gewesen seien. Vielmehr hat man sich den Gang der Entwicklung folgendermaßen zu denken. Den Gottesdienst feierten die ersten Gemeinden in Privathäusern, zunächst bald hier bald dort, dann, und das muß schon vor dem Jahre 200 eingetreten sein, in einem eigens für den Gottesdienst bestimmten Raume oder in einem Gebäude, das als Zwischenglied zwischen der ersten Versammlungsstätte der

Christen im antiken Privathaus und der späteren Basilika anzusehen ist. Um sich aber eine Vorstellung von diesem Raume zu machen, aus dem der basilikale Stil sich entwickelte, muß man sich vergegenwärtigen, daß die Gemeindeverfassung immer komplizierter geworden war und schließlich zu einer Unterscheidung zwischen Klerus und Laien geführt hatte, die auch bei der gottesdienstlichen Feier zum Ausdruck kam. Der Bischof und die Presbyter erhielten einen eigenen Platz, dem man aus ästhetischen wie akustischen Gründen die in der römischen Kaiserzeit beliebte Form eines Halbkreises gab. Der für die Gemeinde bestimmte Raum war ein einfacher Saal. Der Anstoß, diese Form der Saalkirche zur Basilika weiter zu entwickeln, war mit dem Augenblicke gegeben, als der Raum infolge des Wachstums der Gemeinde unter Beibehaltung des gewonnenen Schemas vergrößert werden sollte. Man gliederte den erweiterten Saal, um die Decke stützen zu können, durch Einfügung zunächst von zwei Säulenreihen in drei Schiffe, und führte das mittlere als Hauptraum über die beiden Seitenräume hinaus, um durch Fenster an den Oberwänden diesem sonst dunklen mittleren Raume Licht zuzuführen. Zur Zeit Konstantins war das basilikale Schema als gegebene Größe vorhanden. Für das Nähere muß ich auf Hauck verweisen.



Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.
(Nach F. Baum und Ch. Geyer, Kirchengeschichte für das evangelische Haus. Verlag von C. H. Beck, München.)

Der Zentralbau (S. 115) hat sich nicht aus der Basilika durch Überführung des Rechteckes in einen Kreis entwickelt, sondern ist aus der profanen Architektur in den Dienst der Kirche als Tauf-, Grab- und Gedächtniskirche, in einigen Fällen auch als Gemeindekirche übernommen worden.

Bei den Mosaiken hätte daran erinnert werden müssen, daß sie vielfach nicht in ihrem ursprünglichen Zustand auf uns gekommen sind, sondern in späterer Zeit manche Veränderung und Verstümmelung erfahren haben, wie z. B. die Mosaiken am Triumphbogen der Basilika S. Paul vor den Mauern zu Rom (S. 113), oder das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe bei Ravenna (S. 119),

wo der heilige Apollinaris ein späterer, die ursprüngliche Absicht verwirrender Einsatz ist (Schultze, Archäologie S. 221). In solchen Fällen muß die Unterschrift dem Leser zu Hilfe kommen. Die Gestalt der majestätischen Hirtenfigur in dem prächtigen Mosaik der Grabkapelle der Galla Placidia (vor S. 121) ist mit der Benennung als „Guter Hirte" nicht ausgedeutet, es muß vielmehr die Idee des Weltenherrschers noch hinzugenommen werden. In Ravenna sind zwei Baptisterien zu unterscheiden, San Giovanni in Fonte, das Baptisterium der Orthodoxen, und das arianische Baptisterium, das später S. Maria in Cosmedin genannt wurde. Dem ersten gehört das S. 121 abgebildete Mosaik mit der Taufe Christi an. Das auf S. 122 wiedergegebene Mosaik der Madonna auf dem Altar in der erzbischöflichen Palastkapelle zu Ravenna gehört nicht dem fünften Jahrhundert an, sondern wie auch Ricci, der genaue Kenner der ravennatischen Kunstaltertümer angiebt, dem zwölften.

Wenn somit auch im Einzelnen Versehen und fragliche Punkte anzumerken gewesen sind, so muß man das Buch im ganzen doch als glückliche Leistung bezeichnen, und ich schließe mit dem Wunsche Baums, den er seinem Buche mit auf den Weg gab, „es möchte als Sonntagsbuch für das evangelische Haus, als Weihegabe für die konfirmierte Jugend und als Hilfsbuch für die Lehrer in Kirche und Schule nicht ohne Segen bleiben." Das Werk wird bis Weihnachten dieses Jahres vollständig vorliegen.

Erlangen. Dr. **Mitius.**

Entdeckungen und Forschungen der letzten Jahre.

II. Altchristliche Miniaturen. (Schluß.)

2. Wunder der Speisung von fünftausend Mann (Matth. 14. 15—21). Diese Miniatur hat leider so gelitten, daß sie nicht abgebildet wurde. Sie unterscheidet sich von den übrigen vier Miniaturen darin, daß diesmal die Scene sich auf tiefblauem Hintergrund abspielt, während der Miniator sonst einfach ohne irgend welche Einrahmung auf den Purpurgrund malte, auf dem die Schrift steht. Diese Miniatur gewann dadurch den Charakter eines mehr abgeschlossenen, selbständigen Bildes. Das war übrigens wohl das Wesentlichste, wodurch sie sich von der Darstellung der Speisung der Viertausend unterschied. Christus scheint, soviel man der Beschreibung entnehmen kann, wie auf der nächsten Miniatur zwischen zwei Jüngern dargestellt gewesen zu sein, während die das Volk vorstellende Gruppe lediglich einige Köpfe mehr aufwies. Als äußerliches Kennzeichen hatte man jedenfalls die zwölf Körbe verwendet, die der ersten Speisung eigentümlich sind. Für die Einschätzung des Miniators als Künstler ist natürlich eine solche Beobachtung von Wert. Was die Wahl des so ganz anderen Hintergrundes veranlaßte, ob es ein vereinzelter Versuch war, eine Farbenwirkung zu erproben, oder ob ein Vorbild einwirkte, entzieht sich vollständig unserer Kenntnis.

3. Wunder der Speisung der Viertausend (Matth. 15, 32—38). Swarzenski hat in seiner eingehenden Würdigung des neuen Fundes, die uns

zuerst näher mit ihm bekannt machte*), alle vier Miniaturen als solche bezeichnet, die uns hier zum erstenmal in der christlichen Kunst begegneten. Diese Angabe ist, was die Speisung und Blindenheilung betrifft, irrtümlich. Beide Darstellungen kennen wir aus den Katakomben und, was uns hier aus formellen Gründen für die Speisung näher angeht, aus Reliefs auf Sarkophagen. Ich nenne nur den Sarkophag des Lateranmuseums aus S. Paolo fuori le mura (ursprünglich aus dem Coemeterium S. Lucina), der bei V. Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst S. 255 abgebildet ist.**) Er gehört einer verhältnismäßig frühen Zeit an (noch dem 4. Jahrhundert) und zeigt nebeneinander die Blindenheilung, wenn auch in anderem Typus, und die Brotvermehrung, und zwar diese ganz in dem Schema unserer Miniatur. Es ist das insofern wichtig, als wir hier an einem bezeichnenden Beispiel sehen, daß dem Occident und Orient gewisse Typen gemeinsam waren. Die Grundlage war eben für die gesamte altchristliche Kunst die gleiche, wobei freilich unentschieden bleibt, woher im einzelnen Falle die Typen kommen.

Bei der Beschreibung unserer griechischen Miniatur können wir deshalb damit beginnen, daß Christus — er ist wie im Codex Rossanensis immer bärtig — ganz so zwischen zwei Jüngern steht und ebenso über die von ihnen gehaltenen Brote und Fische (links vom Beschauer aus immer die Brote, rechts die Fische) gleichsam segnend die Hände hält, wie wir dies schon viel früher in Rom auf Sarkophagen sehen. Die Übereinstimmung ist um so beachtenswerter, als durch den Text die Art, wie Christus die Hände hält, nicht veranlaßt wurde, denn es ist in allen Berichten davon die Rede, daß Jesus die Brote und die Fische nahm und dankte. Swarzenski hat die Darstellung von nur zwei Jüngern mit dem Hinweis auf das Johannisevangelium zu erklären versucht (Joh. 6, 5 ff.), da dort Philippus und Andreas, und zwar nur diese beiden, die ausdrücklich mit Namen genannt sind, handelnd auftreten. Da im Gegensatz dazu das Matthäusevangelium nur allgemein von den Jüngern spricht, möchte dieser Hinweis sehr berechtigt erscheinen, er ist aber wenigstens für unsere Miniatur bedeutungslos, da sie einen älteren Typus, wie wir sahen, einfach weiter verwertet. Eine andere Frage wäre dann, ob für das Entstehen des Typus jene Stelle des Johannisevangeliums maßgebend war. Hierauf ist indes keine bestimmte Antwort möglich, denn die Zahl von nur zwei Jüngern war bei der Knappheit der Sarkophagskulptur auch schon dadurch veranlaßt, daß nur zweierlei Speisen darzureichen waren. Rechts von der Gruppe der drei Hauptpersonen stehen bereits die ansehnlich großen sieben übervollen Körbe, die diesem Wunder zukommen. Durch ihre Färbung und ihre Stellung in der Mitte der Scene führen sie das sich ereignen sollende Wunder im voraus recht sinnfällig vor Augen. Das Volk wird daneben durch neun Personen rechts auf dem Bilde vergegenwärtigt, die alle so in hohem Grase sitzen, daß man nur die Oberkörper sieht; auch die eine Hand

*) Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig und Berlin, Seemann: Kunstchronik 1901/2, Sp. 145 ff.

**) Auch auf dem anderen, in dem Boden von S. Paul 1838 gefundenen Sarkophag (abgeb. bei Kraus R. S. Taf. 7 und sonst oft) treffen wir die beiden Darstellungen.

ist immer verborgen. So hat der Zeichner viele Schwierigkeiten in bequemer Weise umgangen. Höchst merkwürdig und kunstgeschichtlich beachtenswert ist nun aber die Anordnung dieser Personen. In dem Codex Rossanensis ist für Gruppen noch die Vorstellung maßgebend, daß die Gestalten ein ungeordnetes Neben- und Hintereinander bilden. Der Maler kommt dem allerdings in sehr unbeholfener Weise nach, indem er aneinandergeschobene, mehr oder weniger übereinander hervorragende Köpfe zeichnet, ohne sich viel um die dazu gehörigen Körper zu kümmern. In der späteren byzantinischen Kunst hilft man sich dagegen in der Art, daß man die Köpfe höchst regelmäßig reihenweise über einander emporragen läßt. Eines der am weitesten gehenden Beispiele dafür dürften die sechzig Δυνατοί sein, die den auf einem Ruhebett liegenden Salomo*) in der Handschrift der Homelien des Mönches Jacob in Paris (12. Jahrhundert) bewachen. Über der vorderen Reihe werden dort noch fünfmal zehn immer gleich große Köpfe sichtbar, wobei das Ganze ein viereckiges Feld bildet. Man wird dadurch lebhaft an einen phalanxartig aufgestellten kleinen Truppenkörper erinnert. Einen Anfang zu jener Weise gewahren wir nun auf unserer Miniatur, die darum in Zukunft öfter angezogen werden dürfte. In dem dichten hohen Grase werden nämlich unten in einer Reihe vier, und parallel darüber fünf Halbfiguren sichtbar, die alle nach Christus hinblicken. Mehrere führen schon die Hand zum Mund, obwohl Christus Brot und Fische erst von den Jüngern empfängt. Der Miniator wollte eben die Monotonie auf irgend eine Weise etwas unterbrechen.**) Was die regelmäßige Anordnung der Halbfiguren anlangt, so könnte man allerdings geltend machen, daß eine ähnliche reihenweise Verteilung sachlich nahe lag. Abgesehen aber davon, daß dies höchst unkünstlerisch wirkt, war dazu bei so geringer Personenzahl kein Anlaß gegeben. Daß man dennoch mechanisch und in starr schematischer Weise so verfuhr, verrät uns einen bezeichnenden Zug byzantinischen Empfindens, das auf die späteren Zeiten überging.

4. Heilung der beiden Blinden bei Jericho (Matth. 20. 29—34). Die beiden Blinden stehen in gebückter Haltung vor Christus, der mit dem Finger das Auge des einen berührt. Hinter Christus erblicken wir einen Apostel und drei durch die Pänula***), die sie tragen, als Volk d. h. hier als Juden gekennzeichnete Personen. Daß dem mittleren die Beine fehlen, ist, da Raum dafür da war, eine einfache Nachlässigkeit. Rechts stehen einige Bäume im Feld, deren Stämme in ihrer breiten, zerschlissenen Bildung an alte Ölbäume erinnern. Merkwürdig ist es, daß Jesus wie in eiligem Vorüberschreiten gegeben ist, was auch Swarzenski nicht übersah; die Personen hinter ihm sind ebenfalls noch in Bewegung, der Jünger schreitet sogar sehr weit aus. Der Bibeltext gab dazu keine Veranlassung, denn es heißt dort Vers 32 ausdrücklich: Jesus aber stand stille. Unwillkürlich erinnert man sich dabei an die Auferweckung des Lazarus

*) Die Unterschrift unter der Darstellung bei C. Bayet, l'art Byzantin S. 163 ist ganz falsch. Nach ihm soll es Christus sein, den Engel bewachen.

**) Oder sollte trotz des Hinblickens auf Christus zugleich die Speisung dargestellt sein?

***) Dem Meßgewand so ähnlich, daß man bei der Wiener Genesis schon eine solche Figur einmal als einen Bischof gedeutet hat.

in dem Codex Rossanensis, wo wir eine auffallend verwandte Gruppe finden. Jesus spricht dort zu den vor ihm auf den Knieen liegenden beiden Frauen, indem er einen letzten mächtigen Schritt noch nicht ganz vollendet hat, und die gleiche Stellung zeigt der vollständig sichtbare Jünger, während die Gruppe der die Pänula wie auf der Pariser Miniatur tragenden Juden ruhig dasteht. Man hat sich die Situation in diesem Fall offenbar so zu denken, daß Christus und der Jünger an der schon dastehenden Gruppe der Juden vorübergehend auf die Frauen zugeschritten sind. Daß sie noch nicht stille stehen, geht sicherlich aus dem Bestreben des Malers hervor, Leben in die Darstellung zu bringen, nur ist das Mittel ein willkürlich gewähltes, und ist dazu schematisch bei beiden Gestalten durchgeführt, auch leidet es bei Christus stark an Übertreibung. Auffallend ähnlich ist nun das Motiv, dem wir bei der Pariser Miniatur begegnen. Während Christus schon das Auge des Blinden mit seinem Finger berührt, ist er und der Jünger hinter ihm noch in Bewegung begriffen, und zwar erscheint das Schreiten als ein so utriert rasches, daß der Körper sich etwas nach vorn neigt. Auch die Gruppe der Juden steht diesmal nicht still. Offenbar sind beide Fälle gleich zu beurteilen, und da wir nicht annehmen können, daß eine Miniatur von der anderen direkt beeinflußt ist, so kommen wir zu dem Schlusse, daß hier eine konventionelle Weise der Miniaturwerkstätten, allzu große Ruhe zu vermeiden, vorliegt, wobei unser Maler gar kein Empfinden mehr dafür hatte, wie unnatürlich sein Übertreiben wirkt. Mäßiger gegeben finden wir das gleiche Motiv auch schon in der Wiener Genesis nicht selten bei Personen, die vor jemand hingetreten sind, um mit ihm zu sprechen. Das eine Bein hat dabei vielfach die Stellung, wie wenn es vom letzten Schritt her erst noch an den Körper heranzuziehen wäre, wobei aber der Fuß meist unnatürlich nach außen gedreht erscheint. So der Engel auf Tafel XXI*), der zu Jakob herantritt, und mit unmotivierter Steigerung des Motivs auch der hinter jenem befindliche. Bei ihm sieht es aus, als mache er in raschem Nacheilen eben den letzten Schritt. Tafel XXV, wo Jakob zum Volke spricht, daß es die Kleider wechsele und die Götterbilder ausliefere. Tafel XXVIII: Joseph erzählt seinen Brüdern seinen Traum. Tafel XXXVI: Joseph deutet die Träume des Pharao. Besonders auffallend Tafel XLI: Juda vor Jakob sprechend.

Aber nicht bloß jenes Motiv des Noch-Schreitens haben der Codex in Rossano und in Paris gemein, auch die beiden Gruppen haben, wie jedermann sofort auffallen muß, im ganzen so viel Ähnlichkeit, daß man, wie auch gewiß für andere Fälle ein gemeinsames typisches Vorbild annehmen darf, das in den Werkstätten verbreitet für verschiedene Scenen gelegentlich mit Variationen Verwendung fand. Es kennzeichnet das zugleich treffend die Stufe künstlerischer Thätigkeit, auf der wir uns jene Künstler zu denken haben. Die Quedlinburger Miniaturen stehen da viel höher. Freilich sind sie gewiß auch 200 Jahre älter.

5. Der vertrocknete Feigenbaum (Matth. 21, 18—20). Es ist dies die einfachste Darstellung unter den fünf Miniaturen. Links sehen wir die Stadt

*) Gemeint ist die Publikation von Wickhoff und Hartel im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Beilage zu Bd. XV. u. XVI. Wien 1895.

Jerusalem, wohin Christus auf dem Wege ist, in der üblichen abbreviierenden Weise, gleich einem kleinen Castell dargestellt, oder vielmehr angedeutet, und rechts tritt Christus, von nur einem Jünger begleitet, auf den Feigenbaum zu, dessen grüne Blätter, entsprechend den Worten des Evangeliums: „und der Feigenbaum verdorrete alsobald" sich in der Nähe seiner ausgestreckten Hand bereits zu entfärben beginnen. Diesmal ist nur Christus noch schreitend dargestellt, während der Jünger, — ein namentlich in der Wendung des Kopfes wohlgelungenes Figürchen — der sein Staunen durch die ausgebreitete rechte Hand ausdrückt, ruhig stehend zusieht. Es lag hier wohl die Absicht vor, das Momentane der Scene wiederzugeben, denn es heißt in dem Text: „Und er sah einen Feigenbaum an dem Wege und ging hinzu." Die Absicht ist gut gelungen. Der Jünger, der nicht weiß, warum Christus plötzlich den Weg verläßt, bleibt natürlich stehen. Auch diese Darstellung kannte man bis jetzt in der altchristlichen Kunst nicht.

Was den Gesamteindruck der Miniaturen angeht, so können wir sie nach den Nachbildungen und der Charakteristik, die Swarzenski gab, als einen sehr reizvollen Schmuck der Handschrift bezeichnen. Zwar stehen wir durchaus auf handwerklichem Boden. Nicht die Erfindung kommt in Betracht, sondern lediglich die Ausführung. Wo diese so sorgfältig und sauber mit noch anerkennenswertem technischem Geschick verbunden sich darstellt, wird die Wirkung aber immer noch eine günstige sein. Verstöße gegen die Proportionsverhältnisse sind, abgesehen von oft zu großen Händen, nicht gerade zu rügen, freilich kann man auch nicht sagen, daß der Zusammenhang des Gliederbaues verstanden ist, oder daß der Körper unter dem Gewande wirklich zu seinem Rechte kommt. Der Meister arbeitete nicht mehr nach der Natur, sondern nur nach Vorlagen, und sah an ihnen, falls auch noch mehr gegeben war, seinerseits jedenfalls wesentlich nur noch äußerlich die Linien, ohne die Form lebendig zu erfassen. So entstehen denn seine Figuren, denen plastische Rundung abgeht, mit mehr oder weniger gut gezeichnetem, konventionellem Faltenwurf und bieten anderen Beispielen abgesehene Bewegungsmotive. Verhältnismäßig recht gut sind die Gesichter geraten, man fühlt hier manchmal sogar noch eine gewisse Feinheit durch, zumal die Augen nicht allzu groß geraten sind und durch lebhaften Blick sich auszeichnen. Ein vortreffliches Beispiel in seiner Art ist hiefür der Kopf des Jüngers auf dem den Feigenbaum darstellenden Blatte. Angenehm wirkt auch die kräftige, bräunliche Gesichtsfarbe, die sich harmonisch von dem Hintergrund abhebt. Etwas davon bleibt auch der späteren byzantinischen Miniaturmalerei. Daß die einzelnen Personen meist nur äußerlich durch Verschiedenheit des Alters und Abwechselung in der Barttracht charakterisiert sind, kann nicht auffallen. Einmal finden wir aber doch ein recht bezeichnendes, derbknochiges Gesicht bei dem Henker der Johannesminiatur. Unter den alttestamentlichen Gestalten ist Moses einmal bärtig und einmal jugendlich unbärtig. Daniel trägt eine konisch zulaufende Kopfbedeckung, die phrygische Mütze. Sie soll an den Aufenthalt in Babylon erinnern. Er hat sie ähnlich im Kosmas Indikopleustes, in der Frauenkirche in Halberstadt und an der goldenen Pforte in Freiberg. Daß wir nichts mehr

von so ausgesprochen malerischer Auffassung vorfinden, wie öfter in der Wiener Genesis — nur bei den Bäumen und dem Grase klingt noch das Erfassen der Masse als eines Ganzen nach — beweist, wie die antike Tradition abgestorben ist. Das zeichnerische Element wiegt jetzt vor, doch versteht der Maler noch mit Farben umzugehen. Er wendet sie meist gebrochen an und weiß einen frischen lebhaften Eindruck damit zu gewinnen, namentlich ist ihnen durch breite, fein vertriebene Lichter eine angenehme Weichheit verliehen. Störend wirkt dabei der die ganze Figur einhüllende goldene Mantel Christi. Hier fühlt man nur zu deutlich, wie sich eine mit Äußerlichkeiten zu befriedigende Empfindung in die Kunst eindrängt. Farbig wirkt darum am schönsten und harmonischsten die Johannes dem Täufer gewidmete Miniatur, weil hier der goldene Mantel nicht zu sehen ist. Ihr gebührt unstreitig der Preis und auf dem Blatte selbst wiederum dem Figürchen der Tochter der Herodias. Wir sehen ein schlankgebautes Mädchen vor uns, dessen feine, durch Weiß gebrochene, rosafarbene Gewandung die Körperformen leise andeutend in fließenden Falten herabfällt. Hier wird man an edle Gebilde griechischer Skulptur, wie z. B. an die Artemis-Tyche in der Münchener Glyptothek erinnert. Danach können wir uns ungefähr vorstellen, wie weiter zurückliegende Werke ausgesehen haben mochten, auf welche Nachbildungen wie der berühmte Psalter der Pariser Nationalbibliothek aus dem 10. Jahrhundert zurückweisen.

Obwohl die besprochenen Miniaturen so gering an Zahl sind, so regen sie doch, wenn man sie neben die Wiener Genesis und den Codex Rossanensis hält, allerlei Betrachtungen an. Die Wiener Genesis giebt, einzelne Ausnahmen abgerechnet, Darstellungen, die noch auf dem Boden frei sich bewegender Malerkunst stehen, d. h. die Maler führen, so sehr sie sich auch qualitativ unterscheiden, in oft figurenreichen, lebendigen, zum Teil rein malerisch gedachten Darstellungen den Vorgang, den sie schildern wollen, vor Augen. Einen ganz anderen Eindruck empfangen wir dagegen beim Betrachten der Miniaturen des Codex Rossanensis. Dem Maler, der diese Miniaturen schuf, schwebten monumental und repräsentativ gestaltete Kompositionen vor, bei denen als äußeres Kennzeichen der Veränderung das landschaftliche Element ganz zurücktritt. Wenn wir bei der frei erzählenden Weise der Mosaiken an der Mittelschiffwand von Santa Maria Maggiore in Rom an Miniaturen denken, die das Vorbild abgaben, so möchten wir bei dem Codex Rossanensis umgekehrt meist annehmen, daß diesmal monumentale Mosaik-Malereien an Kirchenwänden die Ausgestaltung der Miniaturen beeinflußt haben. In der Zeit, die zwischen den genannten römischen Mosaiken und dem Entstehen des Codex Rossanensis verflossen war, sind nun auch Mosaikencyklen entstanden, die Vorbilder in so veränderter Weise abgeben konnten, und da sie der Hauptzweig der Malerei geworden waren, naturgemäß auch abgaben. Vor allem denkt man dabei an die Mosaiken in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Freilich können wir nicht ohne weiteres bei der Betrachtung unserer Miniaturen an sie anknüpfen, aber sie lassen uns doch im allgemeinen erkennen, wie für die künstlerische Thätigkeit des Malers eine ganz veränderte Grundlage sich herausgebildet hatte.

Einen Schritt über die Weise des Codex Rossanensis hinaus gewahren wir

nun mehrfach in der Handschrift aus Sinope. Auf der gleichen Grundlage stehend zieht der Maler die Darstellungen diesmal, soweit es angeht, zusammen. Er giebt stets möglichst wenig Figuren, wodurch er sich manchmal wieder, wenn auch von anderer Grundlage aus, der Sarkophagskulptur nähert. Freilich geht er nicht immer soweit, wie bei dem Wunder des vertrockneten Feigenbaums, wo ihm zwei Figuren genügten, aber bei dem Wunder der Speisung der Viertausend hat er doch ebenfalls nur die zwei Jünger, die absolut nötig waren, und bei der Blindenheilung sehen wir neben drei Personen, die das Volk repräsentieren, wiederum einen einzigen Jünger, während in dem Codex Rossanensis in der ganz verwandten Gruppe bei der Auferweckung des Lazarus noch ein zweiter sich findet. Bei dem Gastmahl des Herodes ist konsequenter Weise kein Diener außer dem Henker anwesend. Diese Sparsamkeit geht wohl nur zum Teil auf die Absicht zurück, das Wesentliche des einzelnen Vorganges recht schlagend vorzuführen. Zum größten Teil verrät das ein Erlahmen der Phantasiethätigkeit, das durch das Eingeschränktsein auf monumentale Auffassung gefördert werden mußte. Bei repräsentativ-monumentalen Darstellungen, wo die Nebenfiguren mehr oder weniger für sich isoliert standen, konnten solche leicht beliebig wegfallen, da sie doch im Grunde nur dazu dienten, die Fläche zu füllen. Wie sehr unsere Miniaturen in solchem Sinne gedacht sind, ersehen wir aus nichts deutlicher als aus dem Umstand, daß die Prophetengestalten, die im Codex Rossanensis unterhalb der Bilder angebracht sind, jetzt als starre monumentale Beigabe die einzelnen Scenen links und rechts abschließen, ja bei der Speisung der Viertausend ist es schon so weit gekommen, daß wir überhaupt nur strenge, vertikale Linien gewahren.

Von dieser Miniatur muß man in erster Linie ausgehen, wenn man das Verhältnis des Codex aus Sinope zu dem aus Rossano feststellen will. Gegen sie gehalten ist im letzteren alles, möchte man sagen, noch in Bewegung. Der Codex von Rossano wahrt, obwohl auch in ihm die monumentale Auffassung das bestimmende ist, noch immer in sehr kenntlicher Weise einen gewissen Zusammenhang mit der Vergangenheit, während bei unserer Speisung der Viertausend, was die künstlerische Seite betrifft, davon in nichts mehr die Rede sein kann. Hier weist alles nach vorwärts auf die spätere byzantinische Kunst.

Wenn man die Frage nach der Zeit unserer Handschrift aufwirft, so könnte man nach dem oben Gesagten leicht dazu kommen, sie erheblich später als den Codex Rossanensis anzusetzen. Das dürfte aber doch wohl vorschnell sein. Auf der anderen Seite erinnert, abgesehen von dem textlichen Zusammengehen, das freilich in unserer Frage nichts beweisen würde, so viel in den Motiven, den Gestalten, den Gesichtstypen, der Gewandung, der Faltenbehandlung, an jene Handschrift, daß wir sie kaum trennen können. Wir sind über den Gang der byzantinischen Kunstgeschichte noch sehr im Unklaren, und es hindert uns zunächst nichts, anzunehmen, daß zwei Strömungen nebeneinander herliefen, von denen die eine mitunter auf die spätere Zeit in ausgesprochener Weise hindeutet. Dies festzuhalten, muß zunächst genügen.

Über die Zeit des Codex Rossanensis hat, wie schon erwähnt, Haseloff eingehend gehandelt. Ihm ungefähr gleichzeitig, also als dem 6. Jahrhundert an-

gehörig, ohne daß das 7. Jahrhundert bestimmt auszuschließen wäre, haben wir nach dem vielfachen Zusammengehen*) beider Codices auch den Codex aus Sinope zu betrachten.

Wo wir den neuen Codex uns entstanden zu denken haben, deutet doch wohl die Herkunft an. Freilich konnte er auch dorthin gebracht worden sein, aber die vielen Berührungspunkte mit dem Codex Rossanensis weisen ebenfalls nach Asien, wohin man nach allen Anzeichen letzteren zu versetzen hat.**) Omont denkt an Konstantinopel oder Kleinasien.

Von den Prachthandschriften, die einst in beträchtlicher Zahl vorhanden gewesen sein müssen, hat sich nicht viel erhalten. Die Wiener Genesis und die in Rossano in Unteritalien aufbewahrte Evangelienhandschrift, beide mit Miniaturen geschmückt, der Psalter in Zürich, Stücke einer Evangelienhandschrift in Petersburg und einigen anderen Orten, dann Fragmente aus Berat in Albanien, das ist so ziemlich alles, was uns von jenen mit so großem Luxus hergestellten Handschriften geblieben ist. Dazu gesellen sich jetzt unsere in Goldschrift geschriebenen Fragmente aus Sinope. Der Kirchenvater Hieronymus betrachtete solche Exemplare, wie bekannt, mit wenig günstigen Augen. Oft angeführt ist sein drastischer, unwilliger Ausspruch: habeant qui volunt veteres libros vel menbranis purpureis auro argentoque descriptos, vel uncialibus (man empfiehlt neuerdings die Conjektur: initialibus) ut vulgo aiunt literis, onera magis exarata quam codices. Auch Johannes Chrysostomus spricht sich einmal ebenso wie Hieronymus noch an einer anderen Stelle tadelnd darüber aus, daß man damit prunke, solche Prachthandschriften der Bibel zu besitzen, aber die Bibel selbst nicht lese.

Ein späterer Schriftsteller Nikephorus hat bei ihrem Anblick freilich wesentlich andere Gedanken gehabt. Ihm erscheinen jene ehrwürdigen Codices als das Werk frommer Hände. Er freut sich über die schönen Buchstaben und die bildliche Vorführung biblischer Scenen. Es kam auch ganz von selbst so, daß solche Prachthandschriften biblischer Bücher in so großer Schrift, die den Unmut des Hieronymus wach rief, hergestellt wurden. Von den erhaltenen lateinischen Handschriften in großen Kapital-Buchstaben fällt der Hauptteil auf Vergil, und von den frühen Papyrus-Handschriften auf Homer. Das ist gewiß nicht zufällig. Es führt dies vielmehr zu dem Schluß, daß man jene kostspielige Herstellung vorzugsweise bei einigen Hauptwerken der Litteratur jener Tage anzuwenden gewohnt war. Da kann es nicht auffallen, daß man die biblischen Schriften, als ihnen der Vorrang vor den heidnischen Werken zukam, neben jenen bevorzugten Litteraturerzeugnissen ebenfalls in so vornehmem Gewande zu sehen begehrte.***) Es ist gewiß nicht unwichtig, diesen Gesichtspunkt für das Bücherwesen jener Tage im Auge zu behalten. Von dieser Beobachtung aus kommen wir übrigens

*) Soweit man dies nach den Abbildungen beurteilen kann, die mir allein zur Verfügung stehen.

**) Das Nähere bei Haseloff, Codex Rossanensis S. 132.

***) Vergl. Thompson, Handbook of Greek and Latin Palaeography. London 1893. p. 184 f.

ebenfalls darauf, daß es zunächst wohl meist Privatpersonen waren, die sich solchen Luxus gestatteten, worauf auch die Äußerungen des Hieronymus und Chrysostomus in ihrer ganzen Fassung hindeuten.

Möchte ein günstiges Geschick diesen beiden Bereicherungen unseres Denkmälerschatzes, die uns mannigfache neue Gesichtspunkte eröffneten, bald neue folgen lassen.

Chronik.

Bei dem **fünfzigjährigen Jubiläum des Germanischen Nationalmuseums** in Nürnberg, über das allenthalben ausführliche Berichte zu lesen sind, ging auch, worauf hier hinzuweisen ist, die Kunstgeschichte nicht leer aus. Direktor Lichtwark aus Hamburg, der mit dem Meister Francke uns bekannt gemacht hat (cfr. Christliches Kunstblatt 1901 Januarnummer), war in der Lage, als Illustration von ersprießlichem Zusammenwirken von historischer Forschung und von Beobachtungen in Museen einen neuen Künstlernamen in die Geschichte einzuführen, der dem jetzt ältesten deutschen Meister zukommt, den die Kunstgeschichte nach Namen, Leben und Werken als wirkliche Persönlichkeit kennt. Er heißt Bertram und stammt aus Minden in Westfalen. Eine chronikalische Notiz berichtet über ihn, daß er für die Petrikirche in Hamburg im Jahre 1379 den Hauptaltar ausführte, und einer weiteren urkundlichen Angabe entnahm man, daß dieser Altar im Jahre 1734 in die Kirche nach Grabow in Mecklenburg kam. Der erhaltene Altar gab die Grundlage für die weitere Forschung ab, und wir sehen mit Spannung der Veröffentlichung des Lichtwarkschen Vortrags entgegen. Der Meister starb nach einer fünfzigjährigen Thätigkeit in Hamburg, und ist darum als Hamburger Meister zu betrachten. Es giebt keine andere Stadt in Deutschland, die sich rühmen kann, für den Ausgang des vierzehnten und den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zwei Künstlernamen zu besitzen, die als Persönlichkeiten wie Bertram und Francke vor uns stehen. Hoffentlich sind wir in der Lage, bald Näheres bringen zu können. Der hochwichtige Altar, der nun für Hamburg neben das Werk Franckes tritt, war bisher als Hauptstück der älteren Lübecker Kunst betrachtet worden, bis man in jüngster Zeit seine Herkunft aus Hamburg feststellte und so im stande war, dem Meister Bertram sein Werk zurückzugeben.

Inhalt: Eine illustrierte Kirchengeschichte. Von Dr. Mitius. Mit zwei Abbildungen. — Entdeckungen und Forschungen der letzten Jahre. II. Altchristliche Miniaturen. (Schluß.) — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

September 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. Nr. 9.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz, und Dr. M. Zucker,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart. Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Neuentdeckte Nürnberger Malereien.

In der Kirche des Heiligengeistspitales in Nürnberg, die gegenwärtig restauriert wird, sind unter der Tünche höchst interessante Wandgemälde zum Vorschein gekommen, die unsere Anschauungen über die Kunstübung des späteren Mittelalters in der fränkischen Reichsstadt wesentlich bereichern. Bis jetzt kannte man von dortigen Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert nur eine kleine Madonna mit dem knieenden Donator aus dem ganz verschwundenen Karmeliterkloster, die im Germanischen Museum aufbewahrt wird, außerdem haben wir wenigstens durch litterarische Überlieferung Kunde von ehemaligen Wandgemälden dieses Jahrhunderts in dem Rathaussaal.

Das Spital nebst Kirche ist bekanntlich eine der großen Nürnberger Wohlthätigkeitsstiftungen des Mittelalters, die sich bis heute erhalten hat. Das Grabmal des Stifters Groß bewahrt die Kirche. Vollendet wurde sie im Jahre 1341.

Das Innere wurde seitdem mannigfach verändert. Aus jener Frühzeit ist von Gemälden nur ein kleiner Rest eines Gemäldes an einem Pfeiler zum Vorschein gekommen. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts etwa stammen dann eine Verkündigung und eine Heimsuchung, die unter der Tünche sich auffallend gut erhalten haben, was um so wichtiger ist, da diese Gemälde nicht mehr als kolorierte Umrißzeichnungen erscheinen. Die Formen runden sich vielmehr, indem die Farben in malerischer Weise sich als lichtere und dunklere Töne abstufen.

Von dem, was sonst aufgedeckt wurde, nenne ich für jetzt nur die Reste von mächtigen Apostelgestalten — mehr als zweifache Lebensgröße — zwischen den Fenstern der Seitenschiffwände, und eine ebensolche Christophorusgestalt an der Oberwand des Mittelschiffes. Letztere war leider schon restauriert, als ich sie sah. Die überschlanken mächtigen Formen weisen auf das 14. Jahrhundert und lassen sofort an die Tafel des Schmerzensmanns in Kloster Heilsbronn denken, die bald nach der Mitte des Jahrhunderts wohl in Nürnberg entstanden ist. Bei diesem Heiligen ist die Größe durch die Legende bedingt, in der er als Riese erscheint, die Apostelgestalten dürften in ihrer monumentalen Auffassung für die Gotik aber allgemein überraschen. Es muß von ungewöhnlicher Wirkung gewesen sein, wenn man einst die Kirche betrat, in der neben einer Reihe größerer und kleinerer Gemälde jene heiligen Gestalten auf entsprechend großen Postamenten*) stehend riesengroß ringsum die Wände belebten. Gegeben sind sie in edlem gotischem Stil, der auf den Schluß des 14. Jahrhunderts hindeutet. Die Umrisse treten stark hervor. Die nur als Kolorierung gedachten Farben sind hell gehalten, was etwas mit der Größe der Gestalten kontrastiert. Um so deutlicher verrät sich unter diesen Umständen die allgemeine Auffassung jener Zeit, die das Lichte und Weiche bevorzugte. Die Gewänder fallen in stilvoller Weise in breiten, großen Falten und weichem Linienfluß herab. Leider sind bis jetzt nur sehr fragmentierte Gestalten, auch nur einmal ein Kopf, aufgedeckt worden, aber was man sieht, genügt doch, um sich den Eindruck zu vergegenwärtigen, den man einst in diesem kirchlichen Raum empfing. Man liest wohl öfter, daß neben der romanischen Epoche die gotische kirchliche Wandmalerei den Eindruck des Verkümmertseins mache. In unserem Falle steht sie würdig neben jener älteren Zeit da, und vielleicht ist es für die Nürnberger Kunst bezeichnend, daß gerade hier solche Werke auftauchen. Im Vergleich mit der Kölner Malerei gewahren wir in Nürnberg immer einen einerseits mehr nüchternen, andererseits aber männlicheren Zug. Für Köln wären solche Gestalten wohl kaum denkbar. Das Entstehen dieser Malereien dürfte im Zusammenhalt mit anderen Werken der Reichsstadt gegen Ende des 14. Jahrhunderts anzusetzen sein. Verschiedene Tafelgemälde, die den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angehören, verraten eine schon etwas andere Grundauffassung. Jedenfalls haben wir es mit kunstgeschichtlich wichtigen Denkmälern zu thun, und es ist nur zu wünschen, daß so viel erhalten bleibt, daß man sich auch später einen Begriff von dem einst Vorhandenen machen kann, wie das jetzt noch der Fall ist. An leitender Stelle

*) Es ist charakteristisch, daß sie als gemalte Statuen aufgefaßt sind, was neben der sonstigen plastischen Dekoration der Nürnberger Kirchen nicht weiter auffallen kann.

ist man sich auch wohl bewußt, daß man es mit Resten von Denkmälern nicht gewöhnlicher Art zu thun hat.

Aus Urkunden lernen wir für Nürnberg viele Malernamen während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kennen. Leider können wir angesichts unserer Denkmäler an keinen Namen anknüpfen, aber immerhin ist es zu begrüßen, daß nun in Nürnberg selbst wenigstens ein hervorragendes Denkmal neben jene Namen getreten ist. B.

Zur Typologie und Allegorie des Spätmittelalters.

1. Noahs Trunkenheit am Maulbronner Chorgestühl.

Unter diesem Titel bespricht Eb. Nestle in Nr. 7 des Christlichen Kunstblatts von 1901 S. 108 die an hervorragender Stelle am Maulbronner Chorgestühl dargestellte Scene der Verspottung des trunken schlafenden Noah durch Ham (Genesis 9) und vermutet darin mit Recht einen Typus auf Christus. Doch will mir die von ihm aufgestellte Deutung, wonach es sich um einen Typus der Kreuzigung Christi u. s. w. handeln würde, trotz der von dem Herausgeber aus Walafrid Strabo und Pseudo-Beda beigebrachten Parallelen wenig wahrscheinlich dünken bei einem Bildwerk aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Für einen Künstler dieser Zeit gab es näherliegende Quellen zur Wahl alttestamentlicher Typen für neutestamentliche, für die Heilsgeschichte wichtige Vorgänge, und es wird sich empfehlen, in solchen nach der Erklärung der immerhin auffallenden Scene zu suchen. Denn daß der Auftraggeber auf den Petrusschüler Clemens oder auch nur auf Walafrid Strabo oder Beda zurückgegriffen hätte, ist bei dem damaligen Bildungsstand der Klöster kaum anzunehmen. Die Typologie des Mittelalters hat ihren vollendetsten Ausdruck gefunden in der sogenannten Biblia pauperum, eine Bezeichnung, die ich nur ungern gebrauche, weil sich damit eine Menge falscher Vorstellungen verbinden, worauf ich mich in der Kürze nicht einlassen kann. Was in den unter diesem Namen gewöhnlich verstandenen Blockbüchern des 15. Jahrhunderts auf einer Anzahl von Blättern, die zwischen 22 und 50 schwankt, zusammengetragen ist, ist der Niederschlag, sozusagen das kanonisch gewordene Ergebnis der Typologie des Mittelalters von den Zeiten der Kirchenväter an. Schon in dem Altaraufsatz des Stifts Klosterneuburg von 1181 finden wir nicht weniger als 17 Scenen des neuen Bundes mit je zwei vorbildlichen Scenen aus dem alten zusammengestellt, eine Zusammenstellung, von der allerdings das spätere Mittelalter mehrfach abgewichen ist, manches aber auch beibehalten hat.

Fassen wir nun auch die übrigen Darstellungen des Chorgestühls in Maulbronn mit ins Auge, — nach Paulus, Maulbronn, 2. Aufl. S. 71 sind es folgende: 1. Noahs Trunkenheit, 2. David tanzt vor der Bundeslade, 3. das Opfer Kains, 4. der Stammbaum Christi, d. h. Jesse mit dem aus seiner Brust emporgewachsenen Baum, 5. das Einhorn im Schoße der Maria, 6. Isaaks Opferung, 7. Mose am feurigen Busch, 8. Simsons Kampf mit dem Löwen, — so ergiebt sich, daß

nicht weniger als fünf davon in der „Biblia pauperum“ als alttestamentliche Typen auf Neutestamentliches vorkommen.

1. Noahs Trunkenheit. Der Ausdruck für die Scene ist nicht glücklich gewählt. Man würde wohl richtiger sagen: Noahs Verspottung durch Ham. In der Armenbibel zu vierzig Blatt ist dies das dreiundzwanzigste und bildet zusammen mit der Verspottung des Elisa die alttestamentlichen Vorbilder der Dornenkrönung Christi. Die erklärende Inschrift lautet: Legitur in Genes. 9. cap: Quod Noe cum dormiret in tabernaculo suo, iacuit in terra nudatus, quod cum vidisset filius eius Cham, derisit eum, alii autem duo filii incedentes retrorsum patris verenda tegebant. Noe Christum designat, quem Judaei deriserunt nudatum in coronatione sua et sicut filii infideles tamquam stultum eum subsannaverunt. Das paßt entschieden besser auf die Maulbronner Scene, wo eben nur der schlafende und verhöhnte, nicht der erwachende und verfluchende Noah dargestellt ist, wie in den im Kunstblatt 1901 S. 108 angezogenen Stellen.*)

4. Jesse, aus dessen Brust ein Baum auswächst, ist in den Exemplaren der Armenbibel zu 50 Blatt das alttestamentliche Vorbild zu der Geburt der heiligen Jungfrau und bildet dort das erste Blatt, wie es in Maulbronn das erste Bild beim Eintritt in die Kirche vom Kloster her ist. Das Blatt ist abgebildet in Lützows Geschichte des Kupferstichs und Holzschnitts in Deutschland Seite 61, und wie hier, so erscheint auch in Maulbronn, wenn mich die Kleinheit der Abbildung nicht täuscht, oben in dem Geranke des Baumes Maria mit dem Jesuskinde.

6. Isaaks Opferung ist in der Armenbibel zu 40 Blatt das fünfundzwanzigste und bildet mit der Erhöhung der ehernen Schlange die alttestamentlichen Vorbilder zur Kreuzigung Christi, ebenso schon in dem Altaraufsatz in Klosterneuburg. Der zugehörige Vers lautet dort: Signantem Christum puerum pater immolat istum. Hier: Victimet ut caram prolem pater aptat ad aram, wobei der Hinweis auf Christi Opfertod noch nicht anders zum Ausdruck kommt als eben durch die Gegenüberstellung mit der Kreuzigung.

7. Mose am feurigen Busch, das zweite Blatt dieser Armenbibel, bildet das Vorbild der jungfräulichen Geburt Christi. Die Erklärung lautet hier: Rubus ardens, qui non consumitur, signat Beatam Virginem Mariam, parientem sine corruptione Virginitatis, quia peperit et incorrupta permansit. Der feurige Busch Mosis erscheint schon in der „Goldenen Schmiede“ Konrads von Würzburg, Z. 449 ff als ein Vorbild der Bewahrung des Magdtums der Maria bei der Geburt Christi.

8. Simsons Kampf mit dem Löwen deutet in der Armenbibel (Blatt 28) auf die Überwindung der Hölle durch Christus, wie andererseits der Sieg Davids über Goliath. Die Erklärung sagt: Sampson iste Christum signat, qui leonem id est Diabolum occidit, quando de eius potestate homines liberavit. Auch in dem Altaraufsatz in Klosterneuburg deutet Simson mit dem

*) Vgl. Gradmann, Geschichte der christlichen Kunst S. 366: Die Trunkenheit Noahs, Vorbild der Schmach Christi.

Löwen auf die Destructio inferni, mit dem Vers: Vir gerit iste tuam, leo mortis, Christe, figuram.

Die drei übrigen Bilder finden keine Analogie in der Armenbibel, aber das Einhorn im Schoße der Maria ist eine geläufige Allegorie der Bewahrung ihrer Jungfräulichkeit bei der Menschwerdung Gottes. Das Opfer Kains, richtiger Kains und Abels, ist überhaupt ein beliebter Gegenstand, indem man dabei in Abel die Erlösung, in Kain den Ruin der Welt, in jenem das Opfer Christi, in diesem den Verrat des Teufels angedeutet fand (vgl. Detzel, Christliche Ikonographie 2, 5). Nur für die Darstellung des vor der Bundeslade tanzenden David ist mir augenblicklich keine Analogie und keine Beziehung auf einen neutestamentlichen Vorgang bekannt. Sie paßt aber neben die Verhöhnung Noahs darum, weil bekanntlich David wegen seines Tanzens von Michal verspottet wird (2 Sam. 6, 16 u. 20); wir hätten also auch hier ein Vorbild der Verhöhnung Christi und der ganze Cyklus würde bedeuten:

1. und 2. Noah und David: Verspottung Christi, 3. Abel und Kain: die Erlösung und das Verderben der Welt, 4. der Stamm aus Jesse: die Geburt der Maria, 5. Maria mit dem Einhorn: die Menschwerdung Christi, 6. Isaaks Opferung: Christi Opfertod, 7. der feurige Busch Mosis: die jungfräuliche Geburt Christi, 8. Simson mit dem Löwen: die Überwindung der Hölle und des Todes durch Christus.

Wenn es auffallend erscheinen mag, daß gerade die Verspottung Christi durch zwei alttestamentliche Typen vertreten ist, so ist zu erinnern, daß die Verspottung, die Christus über sich ergehen läßt, als ein besonderes Opfer angesehen wurde, das er für die Menschheit bringt, wie sich in dem Verse ausspricht:

„Pro nobis Christe probrum pateris pie triste“

und in einer der zu diesem Bild angezogenen Prophetenstellen Psalm 22, 8, wo David spricht: „alle, die mich sehen, spotten mein,“ finden wir die Überleitung zu der Darstellung des tanzenden und dafür verspotteten David, bei dem auch wie bei Noah und dem verspotteten Christus die Entblößung eine Hauptrolle spielt (2. Sam. 6, 20). Wir sehen sie auch auf dem Maulbronner Bild angedeutet, und daneben ist der Umstand von Wichtigkeit, daß der Spott um der Ehre Gottes willen erduldet wird (ibid. V. 21). Daß bei der Wahl der Scene des trunkenen Noah eine Hindeutung auf den Maulbronner Weinbau beabsichtigt war, glaube auch ich nicht. Die hohe Stuhlwange lud wie bei dem Gegenbild mit dem Stammbaum Christi von selbst zur Wahl eines Gegenstandes, bei dem sich ein hochaufsteigendes Geranke anbringen ließ.

2. Zum christlichen Ritter.

Seit der Veröffentlichung meiner kurzen Notiz über diesen Gegenstand im Christlichen Kunstblatt 1902 Nr. 1 ist mir die Beschreibung eines weiteren Bildes des christlichen Ritters bekannt geworden, welche die Vermutung, daß diese Figur aus dem Kreise der mittelalterlichen Mystik stamme, einigermaßen zweifelhaft und es wahrscheinlicher macht, daß sie dem Kreis der mittelalterlich kirchlichen Allegorie angehört. Im Kreuzgang am Dome in Brixen*), dessen Ausmalung in

*) Vgl. J. E. Walchegger, Der Kreuzgang am Dome zu Brixen. Brixen 1895, S. 49 u. 112.

das 14. und 15. Jahrhundert fällt, befindet sich in der achten Arkade auch das Bild eines christlichen Streiters, das von dem Verfasser folgendermaßen beschrieben wird:

„Ein vollständig gewappneter Ritter mit der Fahne, auf welcher das blutige Haupt Christi abgebildet ist, reitet gegen eine Truggestalt an, die ihm ein goldenes Gefäß vorhält. Es soll dies wohl die Verkörperung der ‚Frau Welt‘ vorstellen, die dem Menschen die trügerischen Erdenfreuden aufdrängt, deren unerlaubter Genuß ihm dann den Seelentod bringt."

Fast noch wichtiger als das Bild ist die ihm beigegebene Inschrift, in der die sämtlichen Teile der Ausrüstung des Ritters bis ins Einzelne hinein ausgedeutet werden. Sie lautet:

Figura militis christiani. — Job. militia est vita hominis super terram. Caro autem est equus, qui ascend . . . . . (ascenditur?). Sella est continentia, quia d(efendit?), ne sessorem projiciat in lutum. Frenum est abstinentia, quod . . . facit tutum. Scutum est fides (vgl. Ephes. 6, 16: Ergreifet den Schild des Glaubens) muniens (?) hominem et faciens semper tutum. Longa lancea est in bono perseverantia. Vexillum: deus videt, noli peccare. G l a d i u s p o t e s t a s e c c l e s i a e. Lorica congeries virtutum. Tunica caritas cooperiens omnia. Strepae patientia et humilitas. Calcaria significant dei et proximi geminum amorem. Quattuor pedes sunt virtutes cardinales, scilicet fortitudo, temperantia, iustitia et prudentia. Galea eternorum spes et salutis (Ephes. 6, 17 „und nehmet den Helm des Heils"), erigens animum ad superna. Sic (Sit?) ergo Christi miles in campo huius mundi his virtutum armis munitus ad debellandum mundum, carnem et diabolum (Eph. 6, 11 „auf daß ihr bestehen könnet gegen die listigen Anläufe des Teufels"), et haec est lex in qua quemlibet catholicum militare oportet: fac bene; tu vide, qua te tua facta sequantur.

Aus dieser ausgeführten Allegorie des k a t h o l i s c h e n Streiters gegen Welt, Fleisch und Teufel ist an den wenigen unmittelbaren Anklängen klar ersichtlich, daß sie aus dem 6. Kapitel des Epheserbriefs stammt. Aber man sieht daraus auch, daß die K i r c h e es war, welche das Bild des christlichen (katholischen) Streiters in ihrem Sinne in alle Einzelheiten ausgesponnen hat: „das Schwert ist die Macht der Kirche". Die Tunika ist als Zeichen der alles bedeckenden Liebe wohl gewählt in Erinnerung an Spr. Salom. 10, 12 und 1. Petri 4, 8 „die Liebe decket auch der Sünden Menge". Aber die Ausführung der Allegorie leidet auch an manchen Sonderbarkeiten. Will man sich noch gefallen lassen, daß das Roß, das der Streiter zu besteigen hat, das Fleisch sein soll, so will es nicht recht einleuchten, daß die vier Füße dieses Rosses die vier Kardinaltugenden sein sollen. Doch wir wollen keine Kritik an dieser Durchführung der Allegorie üben, sondern nur feststellen, daß dieselbe auf durchaus kirchlichem Boden erwachsen ist, daß also hier speziell zwischen mystischer und kirchlicher Auffassung kein Gegensatz besteht. Der gewappnete Ritter ist im späteren Mittelalter eine durchaus geläufige Allegorie des im Kampf mit der Welt, der Sünde und dem Teufel stehenden Christenmenschen.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt unbefangen den gewappneten Ritter Dürers von 1513, so wird man doch gegen die Ansicht bedenklich werden, daß er als ein Denkmal der sich vorbereitenden Reformationsbewegung aufzufassen sei (Zucker, Christl. Kunstblatt 1901 S. 18). Es ist ja allerdings nicht zu bestreiten, daß der Dürersche Ritter nicht in allen Stücken mit dem Brixener übereinstimmt; es fehlt ihm z. B. der Schild des Glaubens und die Fahne mit der Warnung: Gott siehet es, sündige nicht! aber er hat doch die übrigen Ausrüstungsgegenstände des Brixener Ritters, und wir wissen nicht, wie weit Dürer mit der allegorischen Bedeutung derselben bekannt war. Aber ein großer Unterschied ist da, Dürers Ritter steht nicht im Kampf mit der Welt und dem Teufel, sondern er reitet mit stolzer, männlich selbstbewußter Verachtung an der Gefahr des Todes und den Schrecken des Teufels vorüber und das begünstigt immerhin die Vorstellung, daß Dürer nicht die ausgebildete streng kirchliche Allegorie des christlichen Streiters, sondern nur die allgemeine Auffassung zur Darstellung bringen wollte, daß der Mensch gegen die Gefahren und Versuchungen des Weltlebens gewappnet sein müsse, ohne sich damit in einen bewußten Gegensatz zu der kirchlichen Auffassung zu stellen, mit anderen Worten, man wird sich hüten müssen, in dem Dürerschen Blatt mehr sehen zu wollen, als der Künstler hineingelegt hat: es bleibt bei dieser Bescheidung immer noch genug übrig zum Preise des Blattes.*)

Calw. P. Weizsäcker.

Die Kunstausstellungen in Düsseldorf und Karlsruhe 1902.

Von David Koch.

Wir erleben ein stattliches Stück Kunstgeschichte, wenn wir die beiden Kunstausstellungen in Düsseldorf und Karlsruhe nacheinander uns ansehen. In Düsseldorf treffen wir zunächst eine „kunsthistorische Ausstellung", welche uns die Kleinodien Rheinischer Kunst aus Kirchen und Klöstern zeigt und damit Schatzkammern ältester deutscher Kultur uns aufthut, die teilweise nur den Eingeweihtesten sich zu öffnen pflegen; und andererseits hat die Düsseldorfer Ausstellung einen besonderen Reiz darin, daß sie lebendige Tradition aus dem letzten Jahrhundert uns verkörpert in einem dort führenden Meister christlicher Kunst, der mit Uhde und Steinhausen zu den realistischen Reformatoren gezählt wird, ihnen kühn mit protestantischer Freiheit vorangehend: Eduard von Gebhardt.

*) Die obige, sehr dankenswerte Bereicherung unserer Denkmälerkenntnis scheint mir doch die andere Auffassung des Dürerschen Blattes nicht zu entkräften. Daß die in Anlehnung an die Bibel entstandene allegorische Reiterfigur, die an sich kirchlicher Auffassung nicht entgegen war, in den Kreisen der Mystik sich besonderer Beliebtheit erfreute und in ihrer Bedeutung eine Umbiegung erfuhr, die streng kirchlicher Auffassung nicht mehr erwünscht sein konnte, weil subjektive Religiosität zu stark hervortrat, wird man nach Webers Ausführungen nicht bestreiten können. Da nun Dürer mit jenen Kreisen enge Fühlung hatte und sein Reiter, wie auch der Verfasser nicht verkennt, ganz auf sich selbst gestellt erscheint, — wir gewahren nichts davon, daß der kühne Mann in irgend einer Weise an die Hilfe erinnert wird, welche die offizielle Kirche stets nachdrücklich betont — so kann die Auffassung Webers, die an der zitierten Stelle wiedergegeben ist, nach unserer Meinung auch jetzt noch zu Recht bestehen. Anm. d. Red.

Ist hier die älteste wie die jüngere Tradition mit Treue bewahrt, so scheint in Karlsruhe das Tuch mit den alten Karlsruhern, die doch auch Geschichte gemacht haben, zerschnitten zu sein. Als ich Schirmers biblische Landschaften in der Düsseldorfer Kunsthalle sah und an Lessings protestantische Kunst gemahnt wurde — die beiden Pole einst in Karlsruhe aus den Tagen von Böcklin, Thomas und Steinhausen — wollte mir die historische Voraussetzungslosigkeit unserer Modernen doch fast zu selbstbewußt erscheinen. Es ist wie eine Ironie der Geschichte, daß nur Einer gewürdigt wurde, als Meister einer hinter uns liegenden Generation unter den Jungen zu erscheinen: Anselm v. Feuerbach. Mit ihm scheint die Beziehung in Karlsruhe noch am lebendigsten aufrecht erhalten zu sein. Doch war ich's zufrieden, als ich daran dachte, daß man so doch mit einer geistig hochstehenden Seelen-Kunst, die nicht in der Technik unterging, in Fühlung geblieben ist, denn Anselm Feuerbach ist vor Zeiten mit Gustav Richter — dieser in seinem „Töchterlein Jairi", jener in seiner „Beweinung Christi" — als der Vorläufer der neuen religiösen Kunst gepriesen worden. Der der jüngeren Generation schon entschwindende Hermann Grimm hat nicht mit Unrecht einmal gesagt, daß den Künstlern nicht der Anspruch zukomme, Kunstkritik und Kunstgeschichte zu machen. Und so müssen auch wir urteilen, wenn in Karlsruhe das Werk eines alten Schülers zurückgewiesen wurde, weil es nicht in das Ensemble passe. Es war Steinhausens „Christus und Nikodemus." Unsere moderne Künstlerwelt ist so sehr in den Bannkreis gewisser Schlagwörter geraten, daß sie den Kritikern die Frage nahelegen, ob nicht ein großer Teil der abgewandten Laien mit einigem Rechte mißtrauisch geworden sei. Jetzt ist die Kunstwelt dekorativ geworden. Aber der Kritiker der seelischen und religiösen Kunst ist noch lange kein Reaktionär, wenn er auf die nervösen Kunstpolitikschwankungen hinweist. Wenn das Kunstgewerbliche und Formalkünstlerische nach dekorativem Prinzip weiterentwickelt wird, so ist das in der Natur der Kunst gelegen; wo aber geistige Werte dem formalen Ausdruck untergeordnet werden, da ist doch ein Zweifel berechtigt, ob das dekorative Prinzip zum beherrschenden Faktor künftiger Kunstausstellungen gemacht werden darf. Man würde damit den an und für sich schon gesunkenen Kulturwert der Ausstellungen noch weiter herabdrücken und das Gegenteil von dem erreichen, was doch jüngst erst auch noch Schlagwort war: Volkskunst. Für meine Anschauung sind aber Volkskunst und dekorative Kunst Gegensätze des demokratischen und aristokratischen Prinzips. Daß beide Erscheinungen auch in der Kunst neben einander hergehen, ist ein Zeichen der Widersprüche, in denen sich unsere Kultur bewegt: hie Eigenkunst, hie Volkskunst. Es wird, wenn Kunst und Kunsterziehung wirkliche Lebensmomente werden sollen, die Aufgabe der nächsten Entwicklung sein, diese widerstrebenden Kräfte, die beide Saatkraft haben, in die rechte organische Verbindung zu bringen.

I. Die kunsthistorische Düsseldorfer Abteilung.

Die Kunstepochen, welche uns die Düsseldorfer historische Ausstellung vorführt, haben beides in sich vereinigt getragen, so lange (8.—15. Jahrhundert)

die Religion die Vorherrschaft in der Kunst hatte, durch das Band der Kirche Priester und Laien, Aristokratie und Demokratie umschlingend. Die Künstler schufen im Auftrag der Aristokratie für diese und zugleich für das in religiöser Beziehung verwandte Gefühle hegende Volk. Das giebt der ganzen romanischen Kunst neben dem naiv Schweren, Massigen etwas Vornehmes, Unkompliziertes und doch Geistvolles.

Diese romanische Kunst, deutschen Ursprungs und international geworden durch den Benediktinerorden, hat nächst der Reichenau und St. Emmeram zu Regensburg ihren Ursitz am Rhein in St. Maximin zu Trier. So mußte denn eine rheinländische retrospektive Ausstellung vor allem der romanischen Kunst dienen. Das Programm ging davon aus, daß eine befriedigende Übersicht über die Entwicklung der älteren, namentlich westdeutschen Kunst nur unter Führung der christlichen Kunst geboten werden könne. Dabei wollte man aber doch im Gegensatz zu den früheren westdeutschen retrospektiven Ausstellungen (Frankfurt 1875, Köln 1876, Münster 1879, Düsseldorf 1880) modernen Anforderungen genügen. Als solche wurden namentlich die Ansprüche erkannt, die neben dem bisher bevorzugten Kunstgewerbe mit Recht besonders die Werke der Monumentalkunst in Architektur, Malerei und Plastik verlangen, die freilich nur in wenigen Originalen, aber desto mehr in Abgüssen und Abbildungen vertreten sein konnten, wie dies in Frankreich im Trocadero schon seit 1882 mit glänzendem Erfolg versucht, wie es für das deutsche Reich im geplanten Charlottenburger Museum vorgesehen ist, und wie es für jedes Landesmuseum als letztes Ziel der Vollendung anzustreben wäre. Auf deutschem Boden kenne ich nur ein Museum, das eine ideale Vollständigkeit durch ergänzende Kopieen anstrebt: die Mainzer Altertümersammlung. Vorbildlich ist der zum erstenmal in Deutschland gemachte Düsseldorfer Versuch, größere meist figurenbelebte Architekturteile, darunter ganze Kirchenportale, aus der Glanzzeit der westdeutschen Kunst in mehr als fünfzig Proben abzuformen und in systematischer Anordnung aufzustellen.

Dazu kommen 75 Tafeln in bislang noch nicht erreichtem Format: Architekturaufnahmen, die auf Staatskosten in der Meßbildanstalt des K. preuß. Kultusministeriums unter Meydenbauers Leitung hergestellt wurden.

Der dritte Monumentalcyklus besteht aus farbigen Kopien der rheinischen und westfälischen Wandgemälde (romanische Fresken). Mit diesen Reproduktionen in dekorativer Wirkung zusammengestimmt breitet sich in den Oberlichtsälen und dem Treppenhaus des neuen Kunstgebäudes, das durch überraschend klaren Grundriß anspricht, eine Fülle von Originalen aus. Der Sammelgrundsatz galt auch hier: eine Auswahl in größerem Stil zu treffen aus allen Zweigen des Kunstgewerbes. So sehen wir vertreten: Bildschnitzerei, Goldschmiedewerke, Broncegus und Email, Weberei und Stickerei. Sinnvoll und lehrreich für Einzelstudien sind dann neben die großen Schatzstücke — Altaraufsätze, Chorstühle, Schränke, Schreine, Adlerpulte, Leuchter, Pallien, Wandbehänge, Teppiche, Antependien, Chormäntel, Kaseln — kleinere Kirchen- und Hausgeräte gestellt und teilweise zu Entwicklungsreihen zusammengeordnet. Eine untere Galerie ist den Privatsammlern eingeräumt, die in ihrem kosmo-

politischen Sammlertrieb freilich das einheitliche Bild der heimischen Kunst durchaus aufheben und mehr verwirrend als anschaulich wirken.

Das Ganze wäre wohl ohne den an der Spitze stehenden jüngst verstorbenen Kölner Erzbischof Dr. Simar nicht möglich gewesen. Die praktische Arbeit lag in den Händen des Domkapitulars Alexander Schnütgen und des Provinzialkonservators Clemen.

Zuerst ein Wort über die Reproduktionen. Einen bedeutenden Eindruck hinterlassen die Abgüsse der Monumentalplastik. Die erste Blütezeit der deutschen Plastik, die das 13. Jahrhundert füllt, hat freilich ihren Mittelpunkt nicht am Rhein, sondern in Franken und Obersachsen. Dagegen vermag uns das Rheinland eine Reihe archaischer Werke aus dem 11. und 12. Jahrhundert, mit ikonographisch merkwürdigen noch wenig bekannten Bilderreihen zu bieten. Es ist ganz überraschend, wie wohl diese feinen, ruhigen romanischen Gliederungen dem verwöhnten modernen Auge thun. Gerade bei diesen feinen Bildungen kommt immer wieder die Frage, ob uns nicht die romanische Kunst mit ihrer germanischen Abkunft in modernen Kirchenbaufragen ein Stück weiter bringen könnte? Im Gegensatz zu der schwerfälligen Komposition mancher modernen kirchlichen Architekturstücke fiel mir „die Abschlußwand der Allerseelen-Kapelle gegen den Kreuzgang im Münster zu Aachen" auf. Wie klar gehen diese sieben Kleeblattbogen in das verbindende Thürstück über! Wie lebendig wirkt der dunkle Ton der Füllungen und Säulenschäfte in schwarzem Kalkstein gegen die helle Ornamentik in gelblichem Kalkstein! Wie künstlerisch ist das Material am Südportal der Andernacher Liebfrauenkirche verwendet! Ein reicher Kämpferfries erhebt sich über Säulenpaaren aus Schiefermarmor, und raffiniert duftig aus Tuffstein ist das Relief des Bogenfelds gemeißelt: zwei knieende Engel mit dem Gotteslamm in einem Medaillon. Gerade dieses Portal erinnert auch an die plastische Vollendung, die die deutsche Kunst nach der karolingischen Stilmischung zu Anfang des 13. Jahrhunderts erreichte.

Beim Anblick des Paradieses an der Domkirche in Münster sind wir überrascht, welche relative Einheitlichkeit im Stil ein überarbeitetes Kunstganzes doch tragen kann. Den Urbau bildet eine romanische, dreijochige Gewölbeanlage, die eine Breitseite in Spitzbogen auf Säulen geöffnet. 1530 wurde das Ganze umgestaltet, und wir haben jetzt ein wundervolles Werk in folgender Kombination: Thürgewände und Mittelpfeiler tragen romanische (1240), spätgotische und Renaissance-Reliefs (1530), am Mittelpfeiler auf elegantem, spätgotischem Säulchen steht Paulus mit Buch und Schwert (1530) in archaisierender Gewandung; darüber schwebt Christus in romanischen Formen (1240); unvergleichlich schön wirkt ein Rankenfries mit Darstellungen der Monatsarbeiten und eines Jagdzugs, sowie von Bauhandwerkern und Musikanten. Wie lebendig war diese Steinsprache den Zeitgenossen! Wie prosaisch ist unsere hieratische Architektur und Skulptur geworden! Sie ist aristokratisch und hat keine Beziehungen mehr zum Volk wie weiland.

Wie ein Hymnus in Stein wirkt das Hauptportal der Trierer Liebfrauenkirche in frühgotischem Rundbogen-Stil, um 1250 entstanden,

später teilweise erneuert. Der reiche Aufbau zeigt eine spielende Beherrschung der künstlerischen Mittel wie der Blendarkaturen und des naturalistischen Laubwerks; von den Archivolten sind die äußersten in eine Blätterwelle, die fünf übrigen in Einzelfiguren auf stilisierten Wolken aufgelöst. Den Höhepunkt der Skulptur, von griechisch vollendetem Rhythmus und germanisch herber Charakteristik, haben wir in den vier Propheten, die hoch auf starken Pfeilervorlagen angebracht, das ganze Portal beherrschen. Gruppiert ist der Skulpturenschmuck mit dogmatischer Spekulation. Im Mittelfeld thront Maria über dem Basilisken. Rechts und links die Jugend Christi. In der äußersten Archivolte zur rechten und linken die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen, dann acht Könige, acht Kardinäle, acht Päpste. Außer den vier genannten Propheten noch als Typen des Opfertodes Christi Noah und Abraham. Auf den Sockelbänken stehen von sechs ehemaligen Standfiguren noch drei. Alt sind die Ekklesia mit Kreuz und Kelch, und die Synagoge mit verbundenen Augen und zerbrochenem Scepter.



Soest. S. Patroclus. Tympanon.

Neben diesen Werken feinster künstlerischer Anschauung verlieren die archaischen Stücke durchaus nicht. Sie gewinnen vielmehr beim Vergleich an naiver Innerlichkeit und erinnern daran, daß kaum ein Zeitraum größere künstlerische Formgegensätze vereinte als die Zeit von 1150—1250. Das Tympanon der Patrocli-Kirche zu Soest (Ende des 12. Jahrhunderts) hat einen segnenden Christus in spätrömischer Gewandung und feierlich steifer Haltung, aber das Gesicht des Heilandes ist schon voll lebendiger Güte. Von 1128 datiert ist die noch ganz schwerfällige Arbeit eines cylindrischen Taufbeckens mit Reliefs aus der katholischen Pfarrkirche zu Freckenhorst. Noch deutlicher klingen hier spätrömische Vorbilder an, wie sie die Rheinlande mit ihrer provinzialen minderwertigen Kunst so reichlich bieten. Ikonographisch wichtig ist der in Flachbogen-Arkatur eingelassene Reliefcyklus an der cylindrischen Außenwand dieses Taufbeckens, der in sieben Bildern von Mariä Verkündigung bis zum jüngsten Gericht die Geschichte des neuen Bundes umfaßt. Die Gesichtstypen lassen auf eine Kreuzung von römischer und keltischer Kunstübung schließen.

Das älteste Stück der Sammlung ist „die goldene Tafel" aus dem

Aachener Münster. Es ist dies ein Altaraufsatz mit 17 goldgetriebenen Platten, in der Mitte Christus in der Mandorla mit Maria und dem h. Michael, den Evangelistensymbolen und zehn Passionsscenen. Das Stück wird um 1000 datiert. Der bartlose, jugendliche Christus in seiner ernsten Größe könnte zu noch früherer Datierung veranlassen.

Von Arbeiten in Holztechnik sei die romanische Doppelthüre von S. Maria im Capitol zu Köln genannt, aus dem 11. Jahrhundert; Eichenholz mit Spuren von Bemalung. In Hochrelief mit frei heraustretenden Köpfen ist in sechsundzwanzig Feldern das Leben Jesu bis hinein in die Anfänge der Apostelgeschichte geschildert. Für die Geschichte der Abendmahlsdarstellungen ist das betreffende Thürfeld sehr bedeutsam. Es ist hier schon der klassische Typus der Anordnung, wie ihn Leonardo da Vinci vollendete, vorgebildet. Aus dem reichen romanischen und gotischen Schnitzwerk, das Köln geboten hat, seien noch aus S. Gereon zwei hohe Chorstuhlwangen genannt. In den Zwickeln geisten Sirenen sehr vergnüglich.

Die photographischen Großbilder der kgl. Meßbild-Anstalt in Berlin geben in historischer Anordnung Aufschluß über die ganze Entwicklung der westdeutschen, kirchlichen und profanen Baukunst. Wir werden vom römischen Kaiserpalast bis zum Kölner Dom geführt. Die Flügel der Geschichte umrauschen uns. Wir möchten allein sein und nicht in einer modernen Ausstellung, möchten die Predigt der toten Steinmassen hören, die Menschen, die hier der stummen Schöpfung Leben gaben, beten sehen und feiern in ihren Domen, herrschen in ihren Palästen, meditieren in ihren Abteien, ratschlagen auf ihren Rathäusern und kämpfen auf ihren Burgen. Hier löst sich das kunstgeschichtliche und kunstkritische Interesse auf in reine Kunst-, Kultur- und Weltanschauung. Und das sollte ja doch wohl der ideale Endzweck jeder Ausstellung sein.

Die plastische Monumentalkunst weckt unwillkürlich das Verlangen nach Anschauung monumentaler Malerei. Die rheinländischen Kirchen bergen auch eine Fülle von größtenteils noch unbekanntem mittelalterlichem Wandschmuck und zwar schon vom 9. Jahrhundert ab. Die rheinische Provinzialkommission für die Denkmalpflege läßt nun schon seit Jahren farbige Kopieen nach diesen Wandmalereien anfertigen, um eine Erinnerung an diese Werke, die immer mehr verblassen, festzuhalten. Aus den reichlich zweihundert Blättern sind fünfundzwanzig Stücke aus verschiedenen Jahrhunderten, mit Berücksichtigung einer genetischen Anordnung, der Ausstellung einverleibt. Auf die von Professor Dr. Clemen zu erwartende Publikation „die romanischen Wandmalereien der Rheinlande“ sei jetzt schon hingewiesen mit dem Vermerk, daß wir bald auch in Süddeutschland in der Lage wären, eine solche Zusammenstellung zu liefern. Wenn Gradmann in seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ sagt: „Deutschland muß (im 11. und 12. Jahrhundert) das klassische Land der Kirchenmalerei gewesen sein“, so berechtigt uns das zu Erwartende und in Düsseldorf schon zugänglich Gemachte zu sagen: Deutschland ist das gewesen. Wie wir bei der Plastik große Gedankenfülle bewunderten, so hier

noch mehr, wo der schöpferischen Phantasie auf mächtigen Wandflächen größerer Spielraum gegeben war, und das in Verbindung mit einer primitiven, aber gewandten Technik, die ohne Skrupel über etwaigen Mangel harmonischer Ausgestaltung der freien Wände sich bemächtigte.

Verwandt mit den berühmt gewordenen Fresken im württembergischen Burgfelden finden wir die Malereien der Luciuskirche in Werden (Anfang des 11. Jahrhunderts). Von frühesten Fresken sind weiter ausgestellt die der Krypta des Münsters in Emmerich (Anfang des 12. Jahrhunderts) und aus der Perle aller Kölner Kirchen, aus St. Gereon, Fresken sowohl aus dem Chor (von 1170), als vom Tympanon der Vorhalle und der Taufkapelle (nach 1230). Vom Kölner Dom sind die Fresken der Chorschranken (nach 1330) vorhanden. Wollten alle Höhepunkte gegeben werden, so wäre in Parallele zu dem eben genannten Tympanon auch eine Kopie der Chorfresken des Patroclus-Münsters zu Soest auszustellen gewesen. Bieten doch diese Fresken (um 1165) in ihren überlebensgroßen Figuren und ihren altbyzantinischen Anklängen einen besonderen Reiz. Um so dankbarer aber wollen wir die bevorstehende Publikation von Clemen begrüßen.

Von den Reproduktionen, die uns bisher beschäftigten, wenden wir uns nun zu den Originalen.

Es ist unmöglich, hier einen Überblick über 2668 Nummern zu geben, und es wäre vielleicht auch weniger ermüdend für das Auge gewesen, wenn manches Wiederholungsexemplar ausgeschieden worden wäre. Der Privat-Sammelfleiß verzichtet aber freilich nie gerne auf „Vollständigkeit" seiner Sammlung.

Der Katalog, der ein wertvolles kunstgeschichtliches Nachschlagewerk bleiben wird, bringt in alphabetischer Ordnung folgende Rubriken: a) Kirchenschätze und öffentlicher Besitz; b) Privatbesitz.

Domkapitular Schnütgen sagt in seiner Katalog-Einleitung: „Zum Zweck der Illustration des Rheinischen Kunstschaffens prangen an der Seite der großen Einzelwerke, welche als Marksteine der Kunstgeschichte markierte Aufstellung erfahren haben, an der Seite der großen Tumben von Beckum, Berlin, Soest, Köln, Osnabrück, Siegburg, Xanten u. s. w., die zweiundzwanzig an der Zahl, niemals auch nur in annähernder Vollständigkeit zusammengetragen waren, wie der geschnitzten Altarschreine, die bis dahin das Innere der Kirchen nie verlassen hatten, die Kirchenschätze von Aschaffenburg, Cappenberg, Emmerich, Fritzlar, Hildesheim, Kalkar, Köln, Münster, Osnabrück, Paderborn, Siegburg, Soest, Trier, Werden, Xanten u. s. w., die, den ihnen im Laufe der Zeit, namentlich vor einem Jahrhundert drohenden Gefahren glücklich entgangen, von dem Kunstsinn der Kirchenfürsten, dem Frommsinn der Stifter, der Fertigkeit der Künstler ruhmvolles Zeugnis ablegen."

Mit berechtigtem Stolz weist der kunstsinnige Domkapitular selbst auf das Kleinod der Ausstellung, auf die zweiundzwanzig Reliquienschreine. Welch große Rolle die rheinischen Reliquien z. B. zu Trier und zu Aachen heute noch spielen, wissen wir zur Genüge aus der Geschichte der Gegenwart. Hier interessiert nur die kunstgeschichtliche Seite. Daß die Reliquienschreine in frühe

Zeit christlicher Kunstübung zurückreichen müssen, erhellt unzweifelhaft. Wenn nicht das Ganze, so doch einzelne Teile tragen Spuren hohen Alters. Mit dem Kostbarsten, das man hatte, schmückten die frommen, kunstgeübten Stände den heiligen Schrein, der den oft auch für das materielle Gedeihen wertvollen Schatz des Kirchen- und Klostergutes barg. Antike Kameen, Reste alter Emailkunst, oft wohl noch byzantinische Stücke wie solche aus der Merowingerzeit, finden sich an diesen Reliquienschreinen. Die in Düsseldorf ausgestellten nötigen zu dem Schluß, daß eine verwandte gemeinsame Form weithin üblich war. Wir beobachten fast ausschließlich die Form der einschiffigen Basilika, in Gestalt eines großen



Reliquiar aus Enger. Berlin. Kgl. Kunstgewerbemuseum.

Langhauses. Es ist, als hätte es eine rheinische Schule für Reliquiare gegeben. Bald gewahren wir einheitlichen Stil, bald Mischung verschiedener Stile. Mönchische Künstler haben in stillem Fleiß dies Allerheiligste die Jahrhunderte hindurch ergänzt und Schäden nach schwerer Kriegsnot ausgebessert.

Das älteste der ausgestellten Reliquiare stammt aus dem 7.—8. Jahrhundert, aus dem Utrechter bischöflichen Museum, ein merowingisches Kunstwerk mit Kerbschnitt-Ornamenten, wie wir sie schon als Motive keltischer Kunst kennen. Fränkische Arbeit vom Ende des 8. Jahrhunderts ist ein Taschenreliquiar aus Enger bei Herford, jetzt in dem Berliner Kunstgewerbemuseum, möglicherweise das Taufgeschenk Karls des Großen an Wittekind. Die Vorderseite mit Zellenschmelz und Zellenfassung von Halbedelsteinen, antiken Gemmen und Perlen in Gold. Das punktierte Flechtwerk an der Rückseite ist wiederum ein Beweis originaler Handwerklichkeit am Rhein und vielleicht das einzige Bei-

spiel für die Metallkunst der karolingischen Hofkunst. Von all den romanischen Reliquiaren ist an monumentaler Auffassung und Pracht der Ornamentik das schönste Stück der Heribertsschrein der Pfarrkirche in Köln-Deutz (Mitte des 12. Jahrhunderts). Reicher Emailschmuck, Filigran, Steinbesatz und



Köln-Deutz. Pfarrkirche. Heribertsschrein, Schmalseite.

getriebene Figuren zeichnen ihn aus. Früheste Porträtkunst verrät der Typus der Maria. Besondere Schmuckstücke sind die großen Rundmedaillons in Email mit Scenen aus dem Leben des h. Heribert. Die wenigen gotischen Schreine (Cordulaschrein aus dem Osnabrücker Dom) verraten in ihrer Schwerfälligkeit, daß das Reliquiar jener Gegenden in gotischer Zeit nicht mehr so ausschließlich das Objekt erster Künstler war.

Eine Sonderstellung nimmt in all dem Reichtum der Trierer Domschatz ein. Er birgt früheste Kunst, allerdings nicht an Reliquienkästen, aber auch diese sind bemerkenswert. Der eine aus dem 11. Jahrhundert stammend, besteht aus vergoldetem Silber mit feinstem Filigran in orientalischen Ornamentformen, er stammt also vielleicht als Reliquiar direkt aus dem Orient und hat mitgeholfen, dem Abendland die Kunde von der Kunst des Orients zu übermitteln. Der andere Kasten ist ein Erzeugnis der berühmten Emailschule von Limoges (1200). Sicher orientalischen Ursprungs aber ist ein vielbesprochenes Elfenbeinrelief mit der Darstellung der festlichen Einbringung von Reliquien, aus dem 5.—6. Jahrhundert, von Strzygowski neuestens für ägyptisch erklärt: den Festzug empfängt vor der Kirche, die neben einem mächtigen Amphitheater steht, eine jungfräuliche Gestalt, die ein Kreuz trägt. Auf dem römischen Wagen, einer sog. Tensa, sitzen zwei Geistliche, die auf ihren Knieen gemeinsam ein Reliquiar tragen. Realistisch ist die behagliche Feststimmung auf den Porträtzüge verratenden Gesichtern wiedergegeben.

Ein Compendium verschiedener Künste ist der Tragaltar des h. Andreas, der sog. Egbertschrein des Trierer Domschatzes (Ende des 10. Jahrhunderts): „die Langseiten mit je drei Elfenbeinplatten, eingerahmt von Gold mit Zellenschmelz und Edelsteinen, auf den Flächen zwei gegossene Löwen und die Evangelisten-Symbole in Zellenschmelz; die Stirnseiten mit Edelsteinen in Zellenfassung, auf der einen eine ovale fränkische Fibel, Gold mit Almandinen und einer Goldmünze Kaiser Justinians. Dazu der Deckel mit einem in Gold getriebenen Fuß in Steinbesatz, einem antiken Glasfluß als Altarstein und der Inschrift, nach der Erzbischof Egbert (977—993) den Schrein fertigen ließ (21 cm hoch, 50 cm lang, 21 cm tief").

Welche Kunst sich in kleineren Orten anhäufte, zeigt Siegburg mit seinen acht Reliquienschreinen, deren starkgeplünderte Flächen die Kriegszeiten verraten. Es sind Meisterwerke der Filigran- und Emailkunst aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert.

Die Reliquienschreine mit dem allerheiligsten Besitz der Kirchen sind an den Altar gebunden; mit dem reisenden Bischof, der auch Gerichtsherr war, zieht dagegen der Tragaltar von Ort zu Ort, gleichfalls Heiligengebeine bergend, ohne die eine Messe nicht möglich schien. Als Beispiel dafür sei aus dem Paderborner Domschatz ein Tragaltärchen genannt (um 1100), Holzkern mit gravierten und niellierten Silberplatten bekleidet. An den Langseiten und einer Schmalseite Arkaturen mit Sitzfiguren Christi, der Apostel u. s. w., an einer Schmalseite die getriebenen Figuren Christi in der Mandorla mit zwei Heiligen. Auf dem Deckel die Evangelistensymbole.

(Fortsetzung folgt.)

Inhalt: Neuentdeckte Nürnberger Malereien. — Zur Typologie und Allegorie des Spätmittelalters. Von P. Weizsäcker. — Die Kunstausstellungen in Düsseldorf und Karlsruhe 1902. Von David Koch. Mit drei Abbildungen.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Oktober 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. Nr. 10.



H. FINCKE sc.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz, und Dr. M. Zucker,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart. Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Kunstausstellungen in Düsseldorf und Karlsruhe 1902.

Von David Koch.

(Fortsetzung.)

Die Fassung der einzelnen Reliquienknochen in den ganzen Körperteil, von dem sie stammen, hat eigenartige Gebilde erzeugt, welche zweifelsohne Träger einer künstlerischen Durchbildung jener Körperformen waren. So zeigen die romanischen Reliquienarme in S. Gereon vollendet schöne Hände, während der Reliquienkopf aus der Cappenberger Klosterkirche ein ausgesprochener Porträtkopf ist, mächtig hoch gebildet, Nase und Mund lebendig individualisiert. Es ist ein Kopf aus Kupfer, vergoldet und graviert, über vier Tierfüßen von vier Engeln getragen, mit doppeltem Inschriftstreifen um den Hals und mit Stirnstreifen von einer Krone (?) — 32 cm hoch —. Nach Dr. Schubring ist die Büste nachweislich um 1171 entstanden, diente ursprünglich als Räuchergefäß und giebt

urkundlich, trotz der auf Johannes den Evangelisten lautenden Schrift, die Porträtzüge Kaiser Barbarossas wieder. Danach hätten wir unter dem Deckmantel einer Heiligenbüste ein Stück Porträtplastik und zwar die früheste



Cappenberg, Pfarrkirche. Kopfreliquiar.

deutsche Leistung dieser Art. — Von Kreuzen möchte ich hervorheben einen ganz bekleideten Kruzifixus aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts aus der Münsterkirche in Emmerich. An der Gestalt aus Eichenholz sind Kopf und Füße mit vergoldetem Kupferblech bekleidet. Ferner das Altarkreuz aus der

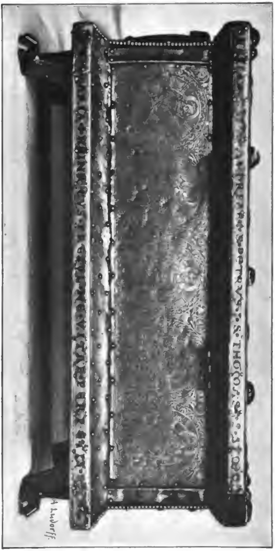
Petrikirche zu Fritzlar aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, dessen Rückseite am Ende des 12. Jahrhunderts graviert wurde. Der Fuß (drei Drachen) ist ein Bronceguß aus dem 13. Jahrhundert.



Köln-Deutz. Pfarrkirche. Heribertsschrein, Langseite (Die Medaillons des Deckels sowie die Prophetenfiguren an den Pfeilern zwischen den getriebenen Apostelfiguren sind in Email ausgeführt. Mitte des 12. Jahrhunderts) zu Seite 143.

Evangeliarien, Kelche, Weihwasserkessel (ein solcher von der Reichenau stammend um 1000), Betpulte, Adlerpulte, Leuchter fesseln das Auge und lassen den Reichtum der Motive, die vielgestaltige Verwendung weniger Urformen des Stils bewundern.

Eine Sammlung alter Stoffe, die einst zum Einwickeln von Heiligenknochen dienten, giebt älteste byzantinische und sassanidische Motive mit Tierfiguren oder Granatapfelmustern.



Paderborn, Dom. Tragaltar zu Seite 144.

Von den Materialien hat das Elfenbein seine besondere Geschichte. Widerstandsfähigkeit und relativer Unwert des Materials für anderweitige Verwendung hat die Elfenbeinskulpturen am lückenlosesten uns erhalten und ermöglicht ein

treffliches Studium der Formengeschichte. Die altchristliche Plastik hat im Elfenbein ihre besten uns erhaltenen Werke niedergelegt. Das älteste Stück der Ausstellung ist eine italienische, spätantike Pyxis mit Kampfbildern der olympischen Götter. Sinnvoll schließt sich daran das oben beschriebene Trierer Elfenbeinrelief aus dem 5. Jahrhundert, das ein christlicher Triumphzug genannt werden könnte. Aus fränkischer Zeit stammt eine Pyxis mit einfachen geometrischen Mustern, aus byzantinischer ein Elfenbeinrelief, das auf der Vorderseite eines spätkarolingischen Evangelienkodex eingelassen ist (Katalog 202). Ein Antiphonar des 14. Jahrhunderts (Katalog 204) zeigt als Schmuck des Einbandes ein Elfenbeindiptychon aus dem 10. Jahrhundert mit sechs quadratischen Reliefs aus dem Leben Christi. Da es nicht sicher deutsch ist, so kommt möglicherweise einem andern Diptychon (in Privatbesitz) der Ruhm zu, das früheste hier vorhandene Exemplar deutscher Skulptur zu sein, während die oben genannte fränkische Pyxis mit ihren einfachen geometrischen Mustern eine primitivere Stufe zeigen würde. Das Diptychon ist rheinisch, aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, und stammt angeblich aus Kloster Cues an der Mosel. (Je 24 cm hoch, 10 cm breit).

Im Gegensatz zu der antik oder byzantinisch beeinflußten Ottonischen Renaissance sehen wir hier nordisch-urwüchsige Bildungen ansetzen, die schon unleugbar auf seelische Sprache drängen. Wie byzantinische Kunst vom Orient ins Abendland kam, sagen uns die beiden Elfenbeinkassetten mit Rosettenbändern und Kriegerfiguren, aus dem 10.—11. Jahrhundert. Diese Kassetten dienten als Exportbehälter für die Heiligenknochen, die sich das Abendland aus dem Orient verschrieb. So wanderte die Kunst im Dienste religiöser Gepflogenheiten.

II. Die modernen Werke in dem Düsseldorfer Kunstpalast.

Wir begeben uns aus dem Gebiet einer untergegangenen Welt in das einer neuen, wenn wir von der kunsthistorischen Abteilung in die Räume der modernen Kunst übertreten. Ganz unvermittelt geschieht das freilich nicht. Die Spät-Gotik und Früh-Renaissance der kunsthistorischen Abteilung bietet doch schon modernere Kunst- und Gefühlswerte, besonders da, wo wir sie in einer fast raffinierten, feinnervigen Ausprägung bewundern können, wie in den feinen Frührenaissance-Arbeiten der Pfarrkirche zu Calcar. Wundervoll sind der Crispinus- und der Johannesaltar (1530 und 1540); mächtig wirken die überlebensgroßen Figuren der Kreuzigungsgruppe (1520).

Moderne religiöse Kunst ist es, die, außerdeutsche Renaissancekunst verneinend, diese zwei Welten zu vereinigen suchte, indem sie Fühlung mit älteren Zeiten suchend an die großen altdeutschen Meister anknüpfte. Es ist die Kunst des Meisters Eduard von Gebhardt.

An drei Stätten war seine Kunst zu sehen. In der Kunsthalle ist eine Reihe der Bilder, mit denen Gebhardt als Führer die neue naturalistische Epoche der deutschen religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts eingeleitet hat. Es sind freilich Bilder aus der mittleren Periode des Meisters. Die epochemachenden

frühen Werke sind in verschiedenen Galerien zu suchen. Die Berliner Nationalgalerie z. B. hat das „Abendmahl". Dann hat Gebhardt, was für einen modernen Realisten etwas Ungewöhnliches ist, viele seiner Werke für Kirchen malen dürfen. Darin verrät sich ein wesentlicher Zug seiner Kompromißkunst, die nicht unvermittelt mit der Tradition hat brechen wollen, wie es nachmals F. v. Uhde that. Daß aber Gebhardt gerade auch modernen coloristischen Problemen in den achtziger Jahren nachsann, zeigen die bekannten Bilder der Kunsthalle: sein „Thomas" und sein „Christus vor Pilatus." Von neuesten Werken hat die Kunsthalle den „Nikodemus" (1898), ein Bild, das unserem modernen Fühlen doch fast allzu archaistisch und individuell erscheint: Nikodemus mit feistem, weinseligem Angesicht, Christus auf der Fensterbank mit ihrem Kleinkram, als Hintergrund eine coloristisch wenig entwickelte Mondnacht. Im ganzen kein Bild der Stimmung des Johannes-Evangeliums entsprechend. Das Bild wäre vor fünfzig Jahren eine Erscheinung gewesen in seinem derben, germanischen Realismus. Die Kunst ist fortgeschritten und die Technik hat die Maler gelehrt, das Geheimnis der Nacht und das Rauschen des Windes darzustellen, und so mit der Bibel Hand in Hand gehend zur Geschichte das Symbol der Elemente zu fügen. Älteres und Neuestes bringt Gebhardt in der Ausstellung. Ein Werk des ältesten biblischen Realismus, dem einst auch Menzel und Liebermann huldigten, ist sein „zwölfjähriger Jesus im Tempel." Merkwürdig, wie uns diese Werke heute schon als etwas geschichtlich hinter uns Liegendes anmuten. Andere Werke haben dagegen ihren alten Zauber bewahrt und werden zum eisernen Bestand der christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts gehören. Haben ja doch immer die Künstler nur eine beschränkte Zahl von geschichtlichen Werken hervorgebracht, die Marksteine in der Gesamtentwicklung sind und bleiben. Zu solchen gehört Gebhardts „Bergpredigt", nicht sowohl durch die Kraft monumentaler Auffassung dieses größten Stoffes, als durch die deutsch-gemütvolle, seelenstarke Herausarbeitung der so verschiedenen Hörer des Worts. Deutsch sind dieses Landschaftsgefühl und die so traulichen Züge des Familienlebens, die wie Blumen eingewoben sind. Warum noch kein spekulativer Verleger die wunderzarte „Braut" aus der „Hochzeit von Kana" zu einem Bild für Schule und Haus gemacht hat, war mir aufs neue rätselhaft, als ich dieses Kabinetstück keuscher Kunst unter dem geilen Gewächs der Modernen wiedersah. Aus der letzten Epoche des Meisters stammen die Bilder: Die Jünger von Emmaus, die Auferweckung des Lazarus, Jakob und der Engel — und ein neuestes, das ich noch nicht kannte: Christus auf dem Meere. Wir sehen, Gebhardt ist immer auf die höchsten dramatischen Stoffe bedacht. Er liebt das Geschichtliche, und man fühlt es den Bildern an, daß der Historiker sie gemacht hat, und zwar nicht sowohl der Historiker, der den Helden zum beherrschenden Mittelpunkt nimmt, sondern der liebend das Milieu behandelt und Wirkung und Größe des Augenblicks uns von Menschengesichtern ablesen läßt. Man hat schon gefragt, ob darin nicht ein tragischer Verzicht liege, die Größe der Person Christi selbst der Anschauung durch die Kunst zu vermitteln. Wir stehen dem Künstler zeitlich noch zu nah, um darüber entscheiden zu können. Thatsache ist es, daß es eine von Gebhardt gänzlich ab-

weichende, ebenso sehr naturalistische Art der Darstellung der christlichen Geschichte giebt, die ein großes Publikum hat.

Ich habe auch die neueste Monumentalkunst Gebhardts gesehen, die großen Fresken in der Friedenskirche in Düsseldorf. Sie sind noch so neu, daß eine Beschreibung vorausgehen muß. Der Baumeister hat im Gegensatz zu andern rheinischen Kirchen (Wiesbaden) darauf verzichtet, eine reine Centralanlage als protestantische Predigt-Kirche zu schaffen. Die Kirche ist einschiffig, das Langhaus beinahe quadratisch, schwere Emporen ragen herein und verdunkeln den Raum. Der absichtlich unentwickelte Chor ist kein harmonisches Glied im Ganzen. Der große Chorbogen läßt rechts und links eine wenig harmonisch wirkende Wandfläche frei. Diese beiden Teile der Chorwand hat nun Gebhardt mit großen Fresken im Auftrag des preußischen Kultusministeriums bedeckt: zur Rechten eine Verklärung Christi und Heilung des besessenen Knaben, zur Linken die Taufe des Johannes.*) Geistvoll hat Gebhardt die beiderseitige schmälere obere Fläche zu transscendenten Höhepunkten des Lebens Christi verwendet, während die breitere Basis die von dem Meister beliebten großen, figurenreichen Volksscenen bietet, um monumentale Wirkung zu erreichen. Freilich ist der monumentale Wille des Künstlers umfassender, als der ihm zur Verfügung stehende Raum im Bilde sich zu ergehen gestattet. Die Volksscenen sind dicht gedrängt, und zur Klarheit der Situation ist gerade auf dem Bilde der Transfiguration das Mittel concentrierter Farbenwirkung verschmäht. Gewaltig, wie ein zweiter Moses, steht Christus auf dem Berg der Verklärung über Wolken, mit dem Königsmantel bekleidet, umströmt von dem Lichtstrahl aus der Höhe. Das mächtige Haupt mit den flatternden Haaren zeigt den heroischen Typus, den Gebhardts bester Christuskopf — auf dem Lokumer Bilde der Tempelaustreibung — hat.

In grellem Gegensatz zu der Herrlichkeit des Menschensohnes steht die Hilflosigkeit der Volksmenge am Fuß des Berges. Mit beinahe grausiger Realistik ist der Schrecken des Volkes vor der Besessenheit aufgefaßt. All die menschlichen Schwachheiten der Wichtigthuerei und des Stumpfsinns sind mit der Meisterschaft des Menschenkenners wiedergegeben. Wenn Gebhardt das arme Volk schildern wollte, von dem die Schrift sagt: „Ihn jammerte des Volks", dann hat er eine erschütternde Predigt an die Wand gemalt. Sein Fresko stellt sich den Weltgerichts-Scenen, die die alten Meister an die Chorwand der Kirchen malten, würdig zur Seite. In wieweit gerade in einer protestantischen Kirche das Elend der Menschheit so sehr in den Vordergrund der Bildersprache gerückt werden soll, ist eine Frage, über die wir mit einem Künstler nicht rechten wollen.

Innerlicher und erbaulicher wirkt das Großgemälde der linken Wand, das auch eine entschieden glücklichere Erfindung aufweist. Es ist eine Vision Johannis des Täufers, wie er im Geiste zeugt von dem, der nach ihm kommt, und mit Feuer und dem heiligen Geiste tauft. Auch hier ein großer Stoff, nicht aus der gewöhnlichen Bilderreihe der Kunst. In weißen Gewändern zieht die Schar

*) Eine Abbildung findet sich auf Seite 41 des Jahrgangs 1901 dieses Blattes.

der Büßer den Wald herab an das Ufer des Jordans. Beseligung liegt auf ihren Gesichtern in der Erwartung der Johannes-Taufe. Aber der Prophet, der vor ihnen steht, ist nicht bei ihnen. Verzückt breitet er die Arme aus. Von der Höhe herab sieht er Einen kommen, Jesus von Nazareth. Christus, in rotem Gewande, schreitet den grünen, stillen Waldweg herab, das Haupt hoch erhoben, weltentrückt in weite Fernen schauend. Groß und wahr ist der Gegensatz zwischen dem Vorläufer und dem Messias gedacht. Aber auch hier hat der unzulängliche Raum und die breite Masse des Volkes den malerischen und künstlerischen Gegensatz nicht zur gewollten Geltung kommen lassen. Mit alter Liebe sind viele kleine Züge zur Charakteristik des Volkes eingestreut. Es ist mir, als trage der gebückte Greis, der sich eben taufen lassen will, die Züge des Künstlers. Reichen Anteil an der Scene hat die Jugend. Die Gruppe der eben Getauften, die ihre Kleider noch anziehen, wird manchen etwas naiv und allzu realistisch berühren. Unter der Täuflingsschar sind Charaktertypen, mit einer Meisterschaft gemalt, die eines Dürer oder Holbein würdig wären. Das Kolorit dieses Wandgemäldes ist harmonisch und hat durch den langen Zug der weißgewandeten Büßer eine natürliche Lichtquelle.

Die Typik Gebhardts hat im Verhältnis zu den Bildern aus den neunziger Jahren eine Weiterbildung kaum erfahren. Gerade darin erkennen wir den Künstler, der mit einer gewissen geschichtlichen Voraussetzung an die Heiligengeschichte herantritt und, wenn er seine Typen einmal gefunden hat, sie festhält. Im Gegensatz dazu sehen wir bei Uhde und Steinhausen einen steten Wechsel, ein inneres Weitersuchen nach psychologischen Stimmungs- und Charakterwerten.

Gebhardt ist ein Meister nicht nur des Porträts, sondern auch der Landschaft. Aber Uhde und Steinhausen sind die Moderneren. Sie haben Figuren und Landschaft aufs innigste verwoben. Gebhardts Bilder der Friedenskirche sind auch landschaftlich gedacht, aber nicht als Landschaft, sondern als Figurenkomposition gesehen. Auf den Lokkumer Bildern war Gebhardt größer in der Landschaft. Sein neuestes Bild: „Sturm auf dem Meer" ist in technischer Behandlung ein bemerkenswerter Gegensatz zur modernen Virtuosität in der Darstellung des aufgeregten Meeres. Es ist, als hätte der Künstler selbst eine gewisse Unzulänglichkeit dieser Meersturm-Schilderung gefühlt und des Unwetters Furchtbarkeit durch eine sehr stark realistische Typik Christi und der Apostel steigern zu müssen geglaubt. Auch die Farben dürften hier weniger befriedigen, während die Koloristik der Friedenskirche-Bilder etwas von altmeisterlicher Leuchtkraft der ungebrochenen Töne zeigt. Das Feinste scheint mir bei der „Transfiguration" der landschaftliche Hintergrund mit seinen fernen, blauen Bergen und darüber das gelbrötliche Abendgewölk. Christus in der Haltung des Gen-himmelfahrens steht in scharfem Kontur des lichten Königsmantels gegen den tiefblauen Himmel, von weißem Gewölk gehoben.

Gebhardt hat den Auftrag, auch die Ostwand der Kirche mit zwei großen Fresken zu schmücken, zu denen die Kartons fertig gestellt sind. Der eine behandelt die Nikodemusgeschichte, wenn ich recht weiß. Die dekorative Ausmalung des Schiffs und Chors geschah teilweise durch Schüler. Die Halbkuppel des

Chors trägt Engel und Bibelworte. Rechts und links sehen wir Abraham und Melchisedek mit alttestamentlichen Verheißungen. Über dem Chorbogen steht eine große Schwurhand, aus Wolken in den Regenbogen hineinragend, dazu die Worte: „Ich schwöre bei mir selbst." Ferner links: „Diesen Jesum hat Gott erwecket", rechts: „Des sind wir alle Zeugen". Am Chorbogen aufsteigend zeigen sich je drei Apostelpaare, mächtige Gestalten auf Goldgrund mit fast byzantinischer Feierlichkeit. Die drei Chorwände haben dekorativen Schmuck in blauem Teppichmuster. Die Westwand schmückt in der Höhe je ein stilisiertes symbolisches Bild in Sepia mit schwarzen Konturen. Dieser ganze dekorative Teil, reich in Goldtöne getaucht, hat für moderne Augen etwas allzu Archaistisches und legt uns die prinzipielle Frage nahe, ob es immer die Aufgabe unseres Epigonentums bleiben soll, alte Stile stilecht zu reproduzieren? Moderne protestantische Christen, soweit sie nicht Kunstkenner sind, haben im allgemeinen wenig Kontakt, wie ich weiß, mit dieser dekorativen Innen-Kunst. Wir müssen immer mehr in der Frage des Kirchenbaus und der Kirchendekoration unser „christliches Selbstbewußtsein" befragen und hören, dann wird der große Theologe Schleiermacher noch nach Jahrhundertfrist auch die Kirchenkunst befruchten.

Auf keiner deutschen Akademie ist so sehr Schule gemacht, und so konsequent die Tradition bewahrt worden wie im 19. Jahrhundert in Düsseldorf. Auf keiner Ausstellung klafft aber auch so sehr der Riß zwischen Altem und Neuem wie hier, wenn auch für den harmloseren Beschauer die herrlichen, modernen Räume ein mild versöhnendes Element bilden. In Wirklichkeit beleuchten sie mit ihrem satten Oberlicht Altes und Neues sozusagen kritisch und decken den Fortschritt der koloristischen Neukunst schonungslos auf. Dabei wird viel von dem, was das Düsseldorfer religiöse Bild und noch mehr das Genrebild an idealem Werte das Jahrhundert hindurch bewahrt hat, unerschüttert bleiben, weil eben in der alten Düsseldorfer Kunst doch alte rheinländische, germanische Kraft wirkte, die einst an ihrem Teil ein Gegengewicht gegen die italienische Früh- und Hochrenaissance bildete, heute noch so geistesmächtig wie in keinem außerdeutschen Volk.

E. v. Gebhardt, der Esthländer, ist ein würdiger Erbe der ältesten Tradition in der Beherrschung ihrer Kunstmittel und in der glücklichen Verbindung von altdeutschen und neudeutschen Motiven. Das, was auf der Ausstellung Gebhardts Schule oder „Methode" verrät, hat nicht dieses Gepräge eigener Meisterschaft. Der Düsseldorfer Akademiedirektor Peter Janssen ist Historienmaler im Stil der alten Piloty-Schule mit wesentlich gedämpfterem, an Gebhardt anklingendem Kolorit. Seine „Skizzen und Bilder" zeigen eine Gebhardt sehr verwandte Art zu arbeiten; es sind flotte Würfe in breiter Pinselmanier. Bei Janssen aber ist das Ganze eine zu wörtliche „Komposition" ohne rechte koloristische und geistige Pole. Ein religiöses Bild nennt er: „Der Weg des Lebens, (das Volk, das im Finstern wandelte, siehet ein großes Licht)." Nach dem Abendstern zieht allerlei Volk in mittelalterlichem Gewande: Die heiligen drei Könige, der Mann mit dem Weib auf dem Schubkarren (ein entlehntes

Motiv), die Nonne, der Leierkastenmann; also offenbar lauter suchende Seelen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das Bild auf Effekt gemalt ist. Der Düsseldorfer Willy Spatz, ein Gebhardt-Schüler, ist ein produktives Talent, aber nicht das, was wir uns als eine geistige Fortsetzung der Gebhardt-Kunst denken möchten. Auch Spatz ist Historienmaler mit dekorativen Tendenzen. So ist auch ein kleineres Bild gedacht: „Flucht der heiligen Familie." Das Ganze hat einen modernen grünlichen Ton und wirkt dekorativ, aber nicht religiös. Diese Menschen sind modern und doch geziert-unrealistisch. Bemerkenswert sind die beiden Cyklen für große Wandgemälde. Entwürfe für die Ausmalung der Kapelle auf Schloß Burg an der Wupper, und dann drei Entwürfe für die Aula des Realgymnasiums in Elberfeld. Der Karton: Die geistige Erziehung der Jugend", verglichen mit den Kaiser-Friedrich-Aula-Bildern Steinhausens, zeigt den Unterschied zwischen Talent und Genie. Während sich aber Spatz doch seine Individualität dem Meister gegenüber erhalten hat, haben wir in L. Feldmann den Typus des Schülers, der auf den Pinselstrich seines Meisters schwört und dabei Werke hervorbringt von einer Ähnlichkeit, wie wir sie in der Schule Zeitbloms im Ulmer Münster beobachten können.

Die Ausstellungen der letzten Jahre haben dem Beobachter das interessante Schauspiel gegeben, zu sehen, wie die kleineren Geister das Edelmetall der Heroen ausmünzen. Wo von ihnen Echtes geboten wird, das dem Volke geistige Nahrung zuführt, da wollen wir Berechtigung und Beruf dieser Arbeit gerade auch auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst nicht verkennen. Wir können unsere Kirchen nicht mit lauter „erstklassigen" Meisterwerken schmücken. Aber wir haben die Aufgabe, da, wo Schule gemacht wird, Edelmetall und schlechte Legierung zu scheiden. F. v. Uhde und Steinhausen haben keine Schule gebildet. Steinhausen ist noch zu wenig selbst unter den Künstlern bekannt, als daß er wirken könnte, obgleich in einer neuen Dresdner Kirche (Neue Jakobikirche) Bilder ausgeführt sind, die man für Steinhausen-Schule halten könnte, allerdings von einem Künstler, der mit Steinhausen nie in Beziehung stand. Nach Düsseldorf hat Steinhausen an religiöser Kunst nur eine Lithographie geschickt aus der Kollektion der Wandbilder für Schule und Haus von Voigtländer und Teubner; das Bild wird demnächst erscheinen. Es ist ein horchender Christus nach der Bibelstelle: „Siehe, Ich stehe vor der Thür." Ein echter Steinhausen dieser überweltlich-geistige Christus in menschlicher Schlichtheit, leise Trauer in den Zügen. Das Bild ist aus einer Miniaturdarstellung in einer Handbibel hervorgegangen, ursprünglich lebhaft in der Farbe gedacht, auf der Lithographie stark gedämpft im Ton. Es ist ein Bild nur für die, die sich in seelischen Gehalt hineinleben wollen.

Künstlerisch steht Walther Firle am nächsten bei Uhde. Er ist es, der Uhdes Kunst in Volksmünze prägt und dessen protestantisches Reis auf den alten katholischen Stamm pfropft. Firle ist instinktiv nicht der gedämpften Farbe Uhdes gefolgt. Uhde selbst hatte sie ja einmal in den neunziger Jahren verlassen und hatte Töne der Italiener verwendet mit breiter Wirkung der Masse, so z. B. in seiner „Grablegung" und dem Bild: „Um Christi

Rock", wo er noch über Titian hinaus bis auf Caravaggios Art zu greifen schien. Firles Bild: „Die Frauen an der Leiche Christi" hat neben seinen modernen Typen etwas von dieser Spätrenaissance in moderne Technik übersetzt. Daß dabei die Gefühlswerte, wie sie gerade eine Pietà fordert, leicht verloren gehen, darf nicht ungesagt bleiben. — Noch offener lehnen sich an Uhde zwei Berliner an, die Uhdes Freilicht in festere Umrisse fassen: Ernst Hildenbrand mit einem andachtsvollen „Christus am Ölberg" und J. Scheurenberg mit einer „Maria mit dem Kinde". Eigenartiger und auch ferner Gutes versprechend erscheint der dritte Berliner A. v. Brandis. Sein Bild: „Und sie folgten Ihm nach" ist bereits bekannt geworden. Es gehört zu den schönsten Schöpfungen religiöser Kunst im letzten Jahrzehnt. Die malerische Qualität des Bildes ist hervorragend. Die seelische Erfassung der Apostel und Christi, die Symbolik des Menschenzugs in hellen Gewändern durch den dunkeln deutschen Wald, am rosenbedeckten Waldsee hin, die ziehenden Wolken in der Ferne, — das alles kann man nicht mehr vergessen, wenn man es einmal gesehen hat.

In der Berliner Kunst scheint Vorliebe für religiöse Stoffe zu erwachen. Bekannt ist „der verlorene Sohn" von dem Berliner Max Slevogt, ein viel angefochtenes Bild. Wenn es nur ein Meisterwerk des Kolorits wäre, müßte man es allenfalls bedauern, daß gerade ein biblischer Stoff den Namen für koloristische Probleme hergeben muß. Aber es steckt mehr hinter dem Bild. Die Lüderlichkeit hat Führich in seinem Werke ebenso sinnlich geschildert, ja sinnlicher, denn er giebt nicht zugleich die ganze Verlogenheit dieser Scheinwelt, wie es der raffinierte Pinsel Slevogts thut. Führich schildert das Elend des Sohnes im Augenblick der Aufraffung. Slevogt schildert einen verkommenen Auswurf der Menschheit. Die Gnade Gottes, die an dieser Kreatur geschieht, muß übermenschlich sein. Führichs Bild ist Semipelagianismus, Slevogts Bild ist Augustinismus. Ich weiß nicht, ob Slevogt Protestant ist. Führich war jedenfalls guter Katholik. Daß Slevogt den verlorenen Sohn in ein arabisches Haus heimkehren läßt, ist allerdings ein Archaismus, der der einheitlichen Wirkung des Bildes, das ein echt modernes Werk sein soll, Eintrag thun muß.

Franz Stucks altes Bild: „Das Gewissen" hat nun so viele Neubearbeitungen erlebt, daß es in seiner Düsseldorfer Gestalt, in der es sich „Furien" benennt, ein Selbst-Plagiat des Künstlers geworden ist. Stuck ist einer von denen, die rasch zur Höhe steigen, wirklich Großes sagen und dann ihre Kraft im Überbrettltum verpuffen. — Das Bild des Berliners Louis Corinth, „Salome mit dem Haupt Johannis des Täufers" ist das leidige Spektakelstück eines Künstlers, der einst ein packender Maler des Todes, sich jetzt als Darsteller der Grausamkeiten zeigt, wie sie die französischen Historienmaler des letzten Jahrhunderts mit etwas mehr Geist dem schaulustigen Publikum vorgeführt haben. Corinth schildert in Salome das rachegierige Weib, welche noch das tote Haupt ihres Feindes verspottet, indem sie ihm das Augenlid mit dem Finger aufreißt.

Von den einzelnen Ausstellungsgruppen waren zweifellos die Wiener am

interessantesten vertreten. Ihr aufs Dekorative bedachter Sinn ist natürlich religiöser Kunst wenig hold. Aber Hampel (Wien) hat in seiner „Eva" einen modernen Eva-Typus gegeben, der ihre zahllosen Schwestern aus moderner Zeit weit hinter sich läßt an Schönheit der Gestalt, an feinsinniger Klugheit, gepaart mit einem Liebreiz von Herzensgüte, wie ihn ja doch Eva, die Mutter aller Lebendigen in sich getragen haben muß. — Von dekorativ gedachten Stücken seien noch zwei Werke genannt: eine große Madonna von Karl Marr, innig, voll feiner Lichtwirkung. Nach dieser Richtung könnte sich die religiöse dekorative Malerei entwickeln, ohne eben am Eckstein des „Dekorativen" zu scheitern, an dem Sascha Schneider mit seinem Großgemälde: „Um die Wahrheit" Schiffbruch gelitten hat. Man möchte denken, Schneider habe es seinem Nachbar Max Klinger nachmachen wollen in der Originalität des Titels (Christus im Olymp). Aber das Genie Klinger hat einen klaren, wenn auch selbst konstruierten Vorgang geschildert, Schneider hat alle modernen Probleme ohne klar ersichtliche Idee auf eine Riesenleinwand zusammengeladen: Isispriester, Apostel mit Fahnen, Könige, Fakire, Ritter, Zarathustra-Nietzsche-Träume. Der untere Teil des Gemäldes ist einem Kampf nackter Männer gewidmet, welche mit Spießen und Schwertern arbeiten, nicht immer in der Richtung des Gegners freilich. Dem Panoptikum-Publikum zuliebe sind abgeschlagene Köpfe mit sichtbarem Halswirbel dekorativ in Mennigrot angebracht. Es thut mir um Sascha Schneider leid, daß er dieses Bild ausgestellt hat. Es fehlt nicht an schönen Einzelfiguren, wie: „Alter und Jugend", aber die marktschreierische Mache ist ein allzu greller Mißton im Gesamtschaffen eines Künstlers, der schon einmal eine bemerkenswerte Auferstehungsphantasie an die Chorwand einer Kirche gemalt hat. Wir haben den Künstlern nichts vorzuschreiben, aber wenn wir das Volk für ihre Kunst auch als Kirchenkunst gewinnen sollen und wollen, dürfen sie der Kritik keinen solchen Schlag versetzen. Das rächt sich einmal von selbst aus dem Schoße des Volkes.

Noch sei der Schwarz-Weißkunst gedacht. Zwei moderne Werke von religiöser und sozialer Tiefe sind da: Der nun berühmt gewordene „Weberaufstand", Radierungen von Käthe Kollwitz und der noch zu wenig gekannte Cyklus: „Ein Totentanz" von Hans Meyer, dem Kupferstecher und Radierer in Berlin. Es soll eine Volksausgabe dieses Totentanzes, von dem drei Radierungen in Düsseldorf zu sehen sind, beabsichtigt sein. Ich komme daher später auf dieses Werk zurück, dessen Blätter teilweise an Klinger sich anreihen.

Die Plastik weist eine Reihe guter Werke auf, freilich meist in alten Geleisen, fern ab vom neuen epochemachenden Realismus eines Constantin Meunier. Karl Janssens „Christus" und sein „Grabdenkmal" sind bemerkenswert. Die Broncegruppe von A. Rieder: „Taufe Jesu" ist ein gelungener Versuch, diesen Stoff, den besonders die Barock- und Rokokoplastik über ihren Taufsteinen liebte, neu zu gruppieren. Die jetzige große Seltenheit erweiterter plastischer Gruppen von christlichen Motiven erklärt sich aus dem untergeordneten Verhältnis, in welchem immer noch die kirchliche Plastik zur

kirchlichen Architektur steht. Mögen hier die Bestrebungen des Stuttgarter Architekten Theodor Fischer auf dem Gebiet der Profan-Architektur auch für die Kirche fruchtbar werden. Fischer hat ja an seinem Bismarckturm gezeigt, wie lebendig sich architektonischer Aufbau mit Skulptur verbinden läßt. Ein Neues wird sich freilich erst bilden lassen, wenn die Realistik der modernen Italiener und Belgier in den liturgisch notwendigen Rhythmus des Kirchenstils umgesetzt sein wird. Dazu aber würde das Genie eines Plastikers gehören, so schöpferisch wie die Maler Gebhardt, Uhde, Steinhausen. Ob das nicht auch so eine schlummernde Aufgabe deutscher Kunst ist?

Der Architektur-Ausstellung ist ein eigener Saal gewidmet. Staatliche Architektur bietet die Sonderausstellung des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten in Berlin. Es sind drei katholische und fünf evangelische Kirchen ausgestellt und zwar von Adler, Eggert und Hoßfeld als Dezernenten. Dazu das Modell der Dresdner Zionskirche, die „Los von Rom-Kirche" zu Langenau von Schilling und Gräbner in Dresden und eine Kirche und Kapelle von Reuter ebenda. Wie hätte sich gerade in Düsseldorf eine Geschichte des protestantischen Kirchenbaus darstellen lassen, instruktiv für viele! Ich nenne nur das Wiesbadner Programm und die dortige Ringkirche sowie die neue Christuskirche in Mainz, diesen wunderbaren protestantischen Zentralbau in großen Verhältnissen mit seiner kolossalen Kuppel, welche in ihrem Kupferglanz die Umgebung am Rhein und Main beherrscht. Ich habe die Kirche besucht. Der Rohbau ist demnächst fertig. Die Wirkung des Zentralraumes verspricht bedeutend zu werden. Es ist erfreulich, mitten im Rheinland dieses Zeichen modernen protestantischen Kirchenbaus zu wissen.

Um so mehr habe ich bedauert die Pläne, oder noch besser das Modell, das ich in einem Nebenraum des Rohbaus traf, nicht in Düsseldorf im Kreise anderer rheinländischer Zentralanlagen zu sehen. Aus konfessionellen Gründen kann das nicht unterlassen worden sein, denn es sind mehrere protestantische Kirchen und sogar eine „Los von Rom-Kirche" vertreten.

Der Verband deutscher Illustratoren hat in seiner Sonderausstellung das christliche Kunstgebiet nicht berücksichtigt. Aber auch bei den Profanwerken werden wir freudig daran erinnert, wie viel in künstlerisch christlicher Illustration für unsere kommenden Geschlechter geschehen wird, wenn einmal die neue Bewegung „für Schule und Haus" die Bedürfnisse der christlichen Volks- und Hauskunst richtig erkannt haben wird.

Die Sonderausstellung für „Angewandte Kunst" hat ebensowenig christliche Kunst gebracht. Hier, wo das ganze Ringen zunächst um den neuen Profanstil geht, ist das Versagen kirchlicher Kunstproduktion begreiflich.

So sehen wir in der Düsseldorfer Ausstellung älteste deutsche Kunst bis zurück in die Tage der karolingischen Hofrenaissance. Byzantinische Formen werden durch realistisch ungelenke Germanenhände umgeschaffen bis zur Neubildung einer eigenen Kunst, die geradezu den Namen einer rheinisch-deutschen trägt. Derselbe germanische Geist, jetzt um die Jahrhundertwende in seinen Werken aus allen deutschen Gauen am Rheine, dem Urland der deutschen Kultur,

zur Schau gestellt, zeigt neue Lebenskraft in rastlosem Ringen nach immer neuen Prägungen, nach künstlerischer Welterfassung. Was neu war, droht oft zu veralten, aber der Wertmesser des Geistes wird allezeit in dem Alten und Neuen Weizen und Spreu zu scheiden wissen. (Schluß folgt.)

Karl Adolf Senff.

Der Künstler, welchem diese Zeilen gewidmet sind, ist heute nur noch in engsten Kreisen bekannt, obwohl er bei Lebzeiten als Historien- und Blumenmaler viel Anerkennung fand und schöne Erfolge errang.*) Die nachstehenden Mitteilungen über ihn stützen sich größtenteils auf Aufzeichnungen seiner Witwe, zum Teil noch auf persönliche Bekanntschaft mit dem mir verwandten Verstorbenen; in der einschlägigen Litteratur wird seiner nur wenig gedacht.

Seine Vaterstadt war Halle a. S., wo er am 17. März 1785 als jüngstes Kind des Predigers an der Moritzkirche, späteren Konsistorialrates Karl Friedrich Senff geboren wurde. Mehrere seiner Geschwister zeichneten sich durch gute künstlerische Veranlagung aus; so wirkte ein Bruder, Karl August Senff (geb. 1770, gest. 1838), lange Zeit als namhafter Kupferstecher &c. in Dorpat**), und von einem anderen Bruder, Karl Gotthilf Senff (geb. 1774, gest. 1805 als junger Prediger in Oppin bei Halle) befinden sich noch mehrere, tüchtiges Können verratende Zeichnungen und Aquarelle im Familienbesitze.

Karl Adolf Senff besuchte das alte städtische Gymnasium in Halle, studierte daselbst nach dem Wunsche seiner Eltern Theologie und ging nach Verlauf der Universitätsjahre als Hilfslehrer an eine Leipziger Schule. Hier verfertigte er allerlei Zeichnungen für den Anschauungsunterricht, durch welche ein Freund des bekannten Malers G. v. Kügelgen (geb. 1772, gest. 1820), Lais, sowie

*) Die Kunstanschauungen, die jenen Tagen eigneten, sind durch den Fortschritt der Zeit ganz in den Hintergrund gedrängt, und wir können auch nicht in Abrede stellen, daß es mehr ein Rückwärtsschauen war, worin das Interesse damals Befriedigung fand, als ein sich Ergehen in neuen Ausblicken, oder gar ein Ringen nach neuen Ausdrucksformen. Aber es waren warmherzige Menschen, die uns dort entgegentraten, sie fühlten sich emporgetragen von idealer Auffassung des Lebens und der Kunst, und viel subjektives Glückempfinden ist ihnen zu teil geworden. Das Große und Edle der Vergangenheit haben sie rein und ungetrübt auf sich wirken lassen. Darum wirft man, wenn sich Gelegenheit bietet, immer gern einmal einen Blick auf jene Zeit zurück. Die Stimmung, die im geistigen Verkehr mit jenen Menschen uns überkommt, hat etwas wohlthuend Beruhigendes. In diesem Sinne verdient auch der in der Überschrift genannte Künstler, daß man sein Andenken auffrischt, liefert doch, was wir von ihm wissen, auch einen charakteristischen Beitrag zur kulturgeschichtlichen Würdigung jener Vergangenheit. Anmerk. d. Red.

**) Vgl. W. Neumann, Karl August Senff. Ein baltischer Kupferstecher. Reval, 1895. — Hier wird Seite 26 bis 31 auch unseres Karl Adolf Senff gedacht, indessen ist Seite 27 der kleine, aus Kügelgens „Jugenderinnerungen" stammende Irrtum zu berichtigen, daß S. gegen Ostern 1809 nach Dresden übergesiedelt sei; dies geschah nach eigenen Aufzeichnungen von S. erst im Oktober 1809.

später Kügelgen selbst auf ihn aufmerksam wurde. Letzterer, damals in Dresden lebend, fand bei einem Besuche in Leipzig so viel Gefallen an Senff, daß er ihn bewog, als Lehrer und Lernender zu ihm zu ziehen; er sollte teils als Hauslehrer Kügelgens Kinder unterrichten, teils sich selbst durch den Unterricht des Meisters als Maler ausbilden. Die Übersiedelung nach Dresden erfolgte im Oktober 1809, und der zwei- bis dreijährige Aufenthalt in Kügelgens Familie gestaltete sich zu einem für beide Teile sehr befriedigenden Verhältnisse.*)

Nach der Ausbildung durch Kügelgen versuchte sich Senff als Porträtmaler in Leipzig. Aus jener Zeit stammt ein lebensgroßes Ölporträt seines Vaters in ganzer Figur, welches ihm das Kirchenkollegium von St. Moritz in Halle zum 50jährigen Amtsjubiläum des verdienten Geistlichen (Herbst 1813) in Auftrag gab und in der Kirche aufhängen ließ.

Diese Thätigkeit erlitt eine längere Unterbrechung, als er 1815 nach freiwilligem Eintritt in das Korps der Markaner Jäger**) den letzten Feldzug gegen Napoleon mitmachte; dabei wurde ihm die Vergünstigung zu teil, daß er am 7. Juli 1815 mit in Paris einziehen und die dort aufgehäuften Kunstschätze besuchen konnte.

Seine Sehnsucht war indessen von jeher gewesen Italien zu sehen, und die Auszahlung eines kleinen Kapitals, welches ihm nach der Heimkehr zufiel, gewährte ihm die nötigen Mittel. So ordnete er seine Angelegenheiten und zog 1816 nach Rom, größtenteils zu Fuße.

Hier verschaffte ihm eine gute Empfehlung sogleich Quartier in der allen damaligen Künstlern, namentlich den deutschen, wohlbekannten „Casa Buti"***), und der Aufenthalt währte 32 Jahre, nur unterbrochen durch Reisen in Italien und zweimaligen Besuch der Heimat (1833, 1845). Jene lange Zeit brachte ihn mit zahlreichen hervorragenden Männern in Verbindung, ja zum Teil in freundschaftlichen, bis zum Tode gepflegten Verkehr, so mit Thorwaldsen, Rauch, Richter, Niebuhr, A. v. Humboldt, Karoline v. Humboldt und anderen.†)

*) Wilhelm v. Kügelgen hat in seinen „Jugenderinnerungen eines alten Mannes" (zuerst erschienen Berlin, 1870) dem „lieben Lehrer" in mehreren Kapiteln ein ehrendes Denkmal gesetzt; auch ist Senff noch lange nach seinem Weggange mit der Familie Kügelgen in brieflichem Verkehre geblieben.

**) Vergl. die Jubiläumsschrift: Nachweisung der freiwilligen Jäger und Volontairs ... aus den Jahren 1813, 1814, 1815, welche ... am 15. Dezember 1862 noch am Leben waren. Berlin, 1863. (Seite 90, Nr. 63.)

***) Vergl. den Aufsatz „Casa Buti in Rom" von Friedrich Noack, Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte, 45. Jahrgang, Heft 540, September 1901, S. 788—795. Unter den abgedruckten Porträts befinden sich zwei von Senff herrührende, auch wird er S. 795 kurz erwähnt. Irrtümlich ist jedoch (ein sehr untergeordneter Punkt), daß die Zuwendung von 1000 Scudi an Elena Buti „testamentarisch" erfolgt wäre. (Senffs Testament, vom 14. Juni 1852, liegt mir vor.)

†) Vergl. z. B. die Erwähnung Senffs in den Briefen Alexanders v. Humboldt an seinen Bruder Wilhelm. Stuttgart, 1880. S. 225. — Auch in der Lebensbeschreibung von L. Richter soll er, wie mir kürzlich mündlich mitgeteilt wurde, vorkommen, doch habe ich die Angabe noch nicht nachprüfen können.

Sein künstlerisches Schaffen in Italien lag auf den Gebieten der Porträt-, (religiösen) Historien- und Blumenmalerei; zwar war er auch in der Aufnahme von Landschaften ꝛc. thätig, doch handelt es sich dabei meines Wissens nur um Skizzen und kleine Stücke, die er überdies wohl nicht zum Verkauf gestellt hat. Für die Leser dieses Blattes wird er naturgemäß als religiöser Maler am meisten Interesse haben, weshalb ich hierauf etwas näher eingehe. (Schluß folgt.)

Chronik.

Vom Kunstmarkt. Das allbekannte Bild Cranachs „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" von 1504, das ehemals in der Galerie Sciarra zu Rom und später in dem Besitz des Kapellmeisters Levi in München sich befand, ist, wie die „Vossische Zeitung" meldet, von dem Berliner Museum erworben worden. Man kann sich nur freuen, daß dieses schönste, von Dr. Fiedler wieder in seine Heimat zurückgebrachte Werk Cranachs damit Deutschland endgültig gesichert ist, denn gegenwärtig beginnt das amerikanische Kapital seine Kaufkraft fast übermächtig fühlbar zu machen, so daß für die Direktoren unserer Galerien die Gefahr besteht, auf dem Gebiete des Kunsthandels in den Hintergrund gedrängt zu werden. So hören wir z. B., daß von den in Brügge dieses Jahr ausgestellten altniederländischen Bildern zwölf Stück, aus der Sammlung Somzée in Brüssel stammend, wiederum in den Besitz des Amerikaners Morgan um den Preis von 650000 Francs übergegangen sind. Leider befindet sich darunter auch die interessante Madonna in Weiß des Meisters von Flémalle (Abb. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1898 zu Seite 89).

Über den Einfluß der Amerikaner auf den Kunsthandel äußert sich der Direktor des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Herr H. Angst in seinem Jahresberichte nach den „Münchner Neuesten Nachrichten" folgendermaßen: „Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist ein überraschender Wechsel eingetreten, der auf die erfolgreiche Durchführung industrieller Trusts in den Vereinigten Staaten zurückzuführen ist. Die Ansammlung unerhörter Privatvermögen hat dem Markt mit alten Kunstwerken ein Element zugeführt, dessen Einfluß auf die Preise kaum zu fassen ist. Die Amerikaner sicherten sich bisher einzelne Objekte im offenen Markt oder auf den Kunstauktionen. Nunmehr ist aber Thatsache, daß sie an die Stelle des alten ein neues System gesetzt haben, dasjenige des Einkaufs ganzer Gruppen gleichartiger Objekte oder vollständiger Privatsammlungen, die dem Käufer jede Garantie der Echtheit und guten Auswahl bieten. Gegen dieses System kann ein europäischer Reflektant kaum aufkommen. Für Europa bedeutet diese massenhafte Entführung von Kunstschätzen einen schweren Verlust. Ersatz giebt es selbstverständlich keinen mehr, und eine Unzahl künstlerischer und technischer Vorbilder für unser Kunsthandwerk und unsere Kunstindustrieen geht damit verloren. Die Liberalität, mit welcher die reichen Amerikaner die Museen ihres Landes behandeln, stellt alles, was in Europa darin bisher geschah, in Schatten. Daß die amerikanische Kunstindustrie unter so günstigen Verhältnissen einen Aufschwung nimmt, ist begreiflich. In der Glas-, Goldwaren- und Möbelindustrie leistete Amerika schon vor geraumer Zeit Erstaunliches. Jetzt, wo noch die besten alten Kunstarbeiten als mustergiltige Vorbilder kommen, können wir Europäer auch vom wirtschaftlichen Standpunkt aus der weiteren Entwicklung der Dinge drüben nicht ohne Bangen entgegensehen."

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

November 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. Nr. 11.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz, Oberkonsistorialrat in Stuttgart. und Dr. M. Zucker, Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ausstellung von Gemälden altniederländischer Meister in Brügge im Sommer 1902.

„Eine unbekannte Welt von Farben und Gestalten" war es, die einst in der Boisseréeschen Sammlung „altdeutscher" Gemälde Göthe wieder in Geleise seiner jungen Jahre einlenken ließ. Sein sonst dem klassischen Geist und Wesen gehörendes Interesse wurde da plötzlich in einer ihn selbst überraschenden Weise für die germanische Vergangenheit in Anspruch genommen. Besser hätte sich einst jene Kunst, die in Brügge der jetzigen Generation in einem vollen Bilde vorgeführt werden sollte, in ihrem inneren Wert nicht dokumentieren können. Den Kunstbeflissenen von heute ist jene Welt, die wie aus einer Versenkung auftauchend es Göthe anthat, allerdings nichts weniger als unbekannt. Man hat in die chaotischen Vorstellungen, die man einst über altniederländische und altdeutsche Kunst hegte, Ordnung zu bringen gesucht. Namen wie zeitliche Ansetzungen haben

da für viele Bilder starke Verschiebungen erlitten. Dunkle Punkte giebt es aber noch mehr als genug, noch immer ist auch zu beklagen, daß wir die Wurzeln der van Eyckschen Kunst nicht weiter zu verfolgen im stande sind, und über wie viele einzelne Werke ist man noch im Unklaren! Die Absicht, mehr Licht über solche, die Forschung lebhaft beschäftigende Fragen zu verbreiten, war denn auch einer der Gedanken, der die Veranstalter der Ausstellung bei ihrem Plane leitete. Nicht minder aber sollte der gebildeten Welt überhaupt das kunstreiche Schaffen der Niederlande im fünfzehnten Jahrhundert zum Bewußtsein gebracht werden. Die Dresdener Cranach-Ausstellung hat bewiesen, wie einflußreich eine solche Veranstaltung werden kann.

Für die Ausstellung hätte kein günstigerer Ort gewählt werden können. Zwar stammt aus Brügge selbst keiner der hervorragenden Maler jenes Jahrhunderts, aber die beiden Meister, an die man lange Zeit bei Nennung altniederländischer Kunst vor allem zu denken pflegte, van Eyck und Memling, waren hier thätig, weshalb in Brügge auch ihre Denkmäler stehen, und um eine Anzahl ihrer Hauptwerke kennen zu lernen, wallfahrtet noch heute der Kunstfreund in jene Stadt, deren aus der Ebene hoch aufragender, stolzer Beffroi schon aus weiter Ferne die Stelle markiert, die einst fast ein Jahrhundert lang Mittelpunkt des Welthandels war.

In der zur Schau gestellten Sammlung, wo viele erlesene Stücke sich befanden, offenbarte sich denn auch dem Auge das Gesamtschaffen des Jahrhunderts in fesselnder Vielgestaltigkeit, und was man, in die Ausstellung gehend oder aus ihr kommend, um sich sah, schien trotz allem Wandel der Zeiten nichts anderes zu bezwecken, als zu dem farbigen Spiegelbild ein ergänzendes Stück äußerer Wirklichkeit zu fügen. Für kurze Zeit wenigstens konnte sich das einst so belebte, nun schon lange Jahrhunderte recht stille, aber trotz aller Veränderungen noch immer recht malerische Brügge wieder in dem Glanze der Tage sonnen, in denen inmitten eines Reichtum bringenden rastlosen Getriebes von Handel und Gewerbe van Eyck durch ungekannten Farbenglanz und überraschende Plastik helles Entzücken weckte, und Hans Memling die weltlich frohe Kunst seines großen Vorgängers in beschaulichen, aber doch äußerem Glanz nicht abholden Heiligenbildern ausklingen ließ.

Van Eycks Kunst überstrahlte auch in jenen Ausstellungsräumen in seinen wenigen vorhandenen Schöpfungen die aller Übrigen. Memlings feinempfundene Werke waren zahlreicher vertreten als die irgend eines anderen. Neben van Eyck fehlte dann nicht ganz sein gleichfalls in Brügge thätig gewesener Nachfolger Petrus Christus, und zu Memlings Tafeln hatten sich die seines ihn fortsetzenden und weiterführenden Kunstgenossen Gérard David, ebenfalls in großer Zahl, gesellt. Den Brüsseler Stadtmaler Roger van der Weyden aus Tournai, die zweite neben Jan van Eyck recht markante Künstlergestalt der Niederlande aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, hatte man wenigstens in einigen bezeichnenden Bildern vor sich, und von seinem vielleicht ebenfalls aus Tournai stammenden Zeitgenossen, dem erst in neuester Zeit erkannten hochbedeutenden Meister, den man in Ermangelung eines Namens einstweilen den „Meister von Flémalle“

nennt, war neben einem Original außer anderen Kopien die instruktive Wiederholung des Altars vorhanden, von dem in Frankfurt a. M. sich ein bekanntes Fragment befindet. Sehr viel war dann wieder für den aus Holland berufenen Loewener Stadtmaler Dierik Bouts zusammengekommen. Die stattliche Anzahl der außerdem ausgestellten Werke führte teils Schulgut und andere abgeleitete Schöpfungen vor, teils vergegenwärtigte sie in oft trefflichen Stücken das Weiterleben der Kunst in das sechzehnte Jahrhundert hinein. Für die Lokalschule von Brügge selbst war die Grenze sogar noch weiter gezogen. Freilich würden Werke



Jan van Eyck. Madonna mtt dem h. Donattan, dem Sttfter Canontcus van der Paele und dem h. Georg von 1436. Brügge, Akademie.

Aus Band XXXV der Künstler-Monographien: Hubert u. Jan van Eyck von Ludwig Kämmerer. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen u. Klasing.

wie der Genter Eycksche Altar, das jüngste Gericht Rogers aus Beaune und das Memlingsche aus Danzig nebst den bekannten Stücken aus Madrid, Paris, London, Berlin, Wien, Petersburg den Eindruck nicht nur gesteigert, sondern ein einzigartiges Bild der Kunstgeschichte ergeben haben, allein die Erfüllung solcher Wünsche gehört zu den einfachen Unmöglichkeiten. Auch so war des Wichtigen und Schönen genug beisammen.

Der Name von Hubert van Eyck wurde nur im Zusammenhang mit fraglichen Bildern genannt, die von der würdevollen Größe, die seine Richtung kennzeichnet, keine Vorstellung erwecken konnten. Der jüngere Bruder Jan da-

gegen feierte berechtigte Triumphe. Sein Naturalismus wird stets als eine phänomenale Erscheinung zu würdigen sein. Ihm war ein Lebensgefühl eigen, das ihn Farbe und Form mit entzücktem, eindringendem Auge in voller Eigenart und plastischer Körperhaftigkeit erfassen ließ. Das Individuelle jeder Erscheinung enthüllte sich ihm, wie keinem seiner Nachfolger mehr. Das bedingt den Platz, den er in der Kunstgeschichte einnimmt. Von dem Genter Altar waren wenigstens Adam und Eva, die in Brüssel aufbewahrt werden, in der Ausstellung zu sehen. Besonders bei der Gestalt Adams ist seine Meisterschaft recht offenkundig. Es ist bewundernswert, wie das Muskelspiel der gesamten Körperoberfläche verstanden und wie die Oberfläche selbst behandelt ist. Man betrachte nur einmal genau diese Hände! Die Gestalt der Eva wirkt weniger günstig, aber schon die Selbstverständlichkeit, mit der die verschiedene Struktur der Haut bei beiden Körpern wiedergegeben ist, genügt, um einen hohen Begriff von dem Wirklichkeitssinn van Eycks zu erwecken.

Die hier abgebildete Altartafel des Canonikus van der Paele, die der Genannte für die jetzt verschwundene Collegiatkirche des Patrons von Brügge, des heiligen Donatian, gestiftet hatte, macht uns mit den glänzenden Seiten van Eyckscher Kunst wie mit dem bekannt, was weniger befriedigt. Auch wenn wir nicht die Würde als Maßstab im Auge haben, die das sechzehnte Jahrhundert für heilige Personen forderte, müssen wir zugeben, daß die Auffassung der Gestalten sehr viel Unausgeglichenes hat. Der heilige Donatian steht zwar in traditionell ruhiger, der Situation angemessener Haltung da, aber die Madonna ist eine recht bürgerliche Frau, das Kind ist, wie fast immer bei ihm, von dürftiger, eckiger Bildung, und der heilige Georg empfiehlt seinen Schützling der Madonna nicht nur mit unbeholfener Gebärde, sondern thut das auch mit einem blöden Lächeln im Gesicht. Die Farben jedoch wirken durch ihre satte Tiefe, das Detail nimmt uns durch die meisterhafte, naturgetreue Behandlung gefangen, und dazu kommt dann das Porträt des Stifters. Wie der Maler hier der individuellen Erscheinung in alle Einzelheiten nachgeht und dieses faltige Antlitz in plastischer Wiedergabe der Formen künstlerisch festzuhalten weiß, verrät uns den enthusiastischen Entdecker der Natur, der bewundernd zunächst bei der äußeren Erscheinung der Dinge verweilt. Ihren Reiz hatte man früher nicht begriffen, um so stärker wirkt jetzt die Neuheit. Begleitet aber ist diese Freude des Nachbildens von einer ganz eigenartigen Energie des Gestaltens, die fast unerreicht dasteht. Solches Können überrascht uns aber nicht bloß, wenn wir vor einen so durchgearbeiteten Charakterkopf wie den eben besprochenen hintreten, sondern auch, wo es sich um die weniger bestimmten Formen eines Frauenantlitzes handelt, wie bei dem Porträt der Gattin Jans, das ebenfalls in Abbildung beigegeben ist.

Die körperhafte Erscheinungsform, in der der Maler, was er sah, mit sicherer, fester Hand wie mühelos auf die Fläche seiner Tafel zu bauen wußte, hat keiner seiner Zeitgenossen mehr erreicht, und wenn daneben die Schilderung intimeren seelischen Wesens, was man gerne zugeben wird, nicht voll zu ihrem Rechte kam, so bewahren diese Porträts doch genug Leben, um für den unmittelbaren Eindruck der Tafel gegenüber nichts vermissen zu lassen. Jene meisterhafte

Wiedergabe des Körperhaften ist es auch, was das Porträt*) eines freundlichen, älteren Mannes auszeichnet, das aus der Sammlung Oppenheim in Köln unter dem Namen unseres Meisters ausgestellt war. Von verschiedenen Seiten wird diese Zuweisung bestritten, und es ist nicht zu leugnen, daß nicht nur eine sonst nicht bei Jan van Eyck zu findende Behandlung der Haare auffällt, sondern daß überhaupt die leichte Sicherheit und Ungezwungenheit in der Gesamtauffassung



Jan van Eyck. Bildnis seiner Frau vom Jahre 1439. Brügge, Akademie.
Aus Band XXXV der Künstler-Monographien: Hubert u. Jan van Eyck von Ludwig Kämmerer. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen u. Klasing.

und nicht in letzter Linie die Charakterisierung der seelischen Grundstimmung bei keinem anderen Kopfe des Meisters so frei und fein wiederkehrt. Doch wie es auch um den Namen stehen mag, vollkommen wird man dieses Porträt nur verstehen und würdigen, wenn man es neben Eyckschen Arbeiten betrachtet. Jedenfalls war dieses Stück eine der Zierden der Ausstellung. Ein drittes sicheres van Eycksches Porträt in Hermannstadt, einen unbekannten Mann vorstellend, das erst vor nicht gar langer Zeit als von dem Meister herrührend erkannt wurde, war ebenfalls nach Brügge gesandt worden.

*) Abbildung bei L. Kämmerer, Hubert und Jan van Eyck (Künstler-Monographieen, herausgegeben von H. Knackfuß, Bd. 35) S. 116.

Das oben über die Paele-Madonna Bemerkte gilt auch für andere Werke Jans. Was die damals lebenden andächtigen Beter solchen Kirchenbildern gegen-



Jan van Eyck. Madonna im Rosengarten. Museum zu Antwerpen.
Aus Band XXXV der Künstler-Monographien: Hubert u. Jan van Eyck von Ludwig Kämmerer. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen u. Klasing.

über empfanden, wissen wir nicht; uns interessieren naturgemäß vor allem die Stifterporträts. Schule hat Jan van Eyck mit diesen heiligen Gestalten zunächst

nicht gemacht, wenn auch z. B. eine mitausgestellte Kopie der Madonna aus eben jenem Altarbild beweist, daß man sich selbst mit solchen Bildungen zufrieden gab. Roger van der Weyden und Memling haben, wie wir sehen werden, eine völlig andere Richtung eingehalten und den kirchlichen Sinn sicher in höherem Grade befriedigt. Doch auch Jan selbst stand anderer Auffassung nicht völlig fremd gegenüber, denn eine kleine, ebenfalls ausgestellte Maria mit dem Kind aus dem Museum in Antwerpen zeigt eine überaus ansprechende ideale Auffassung. Es ist das kleine Bildchen, das die Statthalterin der Niederlande, Margareta, die Schwester Kaiser Maximilians, — Dürers „Frau Margaret" — besessen haben soll. Die gegebene Abbildung vermittelt eine ungefähre Vorstellung. Maria, eine schlanke, edle Erscheinung, neigt den länglich ovalen, feinen Kopf mit tiefempfundener Wendung, wie es nur eine Mutter thun kann, dem Kinde zu, das sie auf den Armen hält. Letzteres erscheint freilich als ein etwas dürftiges Würmchen, aber alles Übrige ist von höchstem Reiz. Daß zwei Engel hinter der Jungfrau einen reichverzierten roten Teppich emporhalten, berührt uns auffallend, bedeutet aber eine in älterer Zeit allenthalben vorkommende Weise besonderer Ehrung heiligen Personen gegenüber, man denke beispielsweise nur an Bilder von Giovanni Bellini. Nebenbei war dies dann ein künstlerisches Mittel, eine einzelne Gestalt von dem anderweitig behandelten Hintergrund sich nachdrücklich abheben zu lassen. Als weiteren Schmuck des Bildchens hat der Maler neben die in herrliches Blau gekleidete Madonna einen metallenen Zierbrunnen gestellt, dessen Lichter von wirklichem blankem Messing zurückgeworfen scheinen; und über der hinter Maria sich hinziehenden, niedrigen Quadermauer kommt geblümter Rasen, und weiter oben eine Rosenhecke zum Vorschein, deren Blüten und Blätter, diesmal mehr in andeutender Behandlung leicht hingemalt, als in scharfer Zeichnung der Einzelheiten ausgeführt, sich darstellen. Es verleiht das dem Hintergrund, der sachlich so etwas zurücktritt, eine reizvolle, malerische Wirkung. Das zarte Verhältnis zwischen Mutter und Kind findet sich in der gesamten ältern, niederländischen Kunst nirgends mehr so menschlich natürlich und innerlich wahr ausgesprochen. Die Madonnen Memlings z. B. haben, daneben gehalten, alle etwas Gebundenes. Bei dem Gegensatz, der zu sonstigen van Eyckschen Madonnengestalten besteht, vermutet man eine besondere Anregung von anderer Seite, und hat schon öfter auf die berühmte Madonna des Meisters Stephan in dem erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln hingewiesen. Daß jedoch gerade dieses Bild es gewesen sei, dem van Eyck seine Anregung verdankte, dürfte kaum zu erweisen sein. Direkte Berührungspunkte sind nirgends wahrzunehmen.

Mit einer zweiten ähnlich glücklichen Schöpfung des Meisters werden wir durch die sogenannte Kirchenmadonna in Berlin bekannt. Das Schiff des mächtigen gotischen Domes, in das Maria versetzt ist, stellt wohl die schönste Innenarchitektur des fünfzehnten Jahrhunderts vor. Der Faltenwurf sowie die Lichtführung sprechen jedoch trotz der hohen Vortrefflichkeit des kleinen Bildes nicht dafür, daß es von der Hand Jans selbst sei. Auch diese Conception findet sich noch mehrfach wiederholt.

Die Nachbildung, die mit dem Porträt eines Abtes zu einem Diptychon

vereinigt in Antwerpen bewahrt wird, befand sich auf der Ausstellung. Es ist eine feine Arbeit, entbehrt aber doch des hohen malerischen Reizes, der die Berliner Madonna*) auszeichnet.

Was von älteren Werken, die der Kunst der Brüder Eyck vorangingen, ausgestellt war, brachte recht lebhaft zum Bewußtsein, wie weit diese Meister über solche Leistungen hinausgeschritten sind. Was noch am nächsten an sie herankommt, sind Miniaturen in Handschriften, die einst im Besitz des Herzogs von Berry sich befanden.

So viel wir nachweisen können, fand Jan van Eyck nur einen direkten Nachfolger, und zwar übte dieser seine Kunst ebenfalls in Brügge aus, wo er vier Jahre nach dem Tode Jans als Bürger erscheint (1444). Er stammte aus Baerle bei Tilburg, Nordbrabant, und hieß Petrus Christus. Vertreten war er zunächst durch das bekannte, bezeichnete und datierte Bild (1449)**), das den heiligen Eligius, den Patron der Goldschmiede, in seiner Werkstätte darstellt, zu dem ein Brautpaar gekommen ist, um Ringe zu kaufen. Das Bild wirkt durch kräftige tiefe Farben, die durch schwärzliche Schatten gehoben werden. Die Leuchtkraft van Eyckscher Tafeln erreicht es freilich nicht. Die sorgsame Behandlung der Kleinodien und besonders der Spiegel, in dem zwei draußen auf der Straße wandelnde Personen sichtbar werden, lassen uns jedoch ohne Mühe das Vorbild van Eyckscher Kunst erkennen, und das Gleiche ist bei den dargestellten Personen der Fall. Der Unterschied ist nur der, daß die Naturauffassung eine mehr äußerliche ist, und daß eben deshalb auch das packende Leben fehlt, das die Schöpfungen seines Vorbildes auszeichnet. Damit verglichen haben diese Gestalten trotz unleugbarer Tüchtigkeit etwas Nüchternes und die Formen erscheinen allgemein gehalten. Kunstgeschichtlich ist an dem Bilde aber merkwürdig, daß Personen des gewöhnlichen Lebens in solcher Weise mit dem Heiligen, der gefeiert werden soll, in Verbindung gebracht sind. Er, der die Hauptperson sein soll, tritt durch diese genrehafte Auffassung der Scene in den Hintergrund. Es stimmt das aber ganz zu dem Geiste der van Eyckschen Kunst.

Daß es unserem Meister nicht an malerischem Empfinden gebrach, lehrte noch deutlicher ausgesprochen das schöne kleine Porträt eines jungen Mannes in rotem Gewand aus der Sammlung Salting in London, über dessen Meister man nicht in Zweifel sein kann. Von dem eindringenden Naturalismus seines Vorgängers bei Wiedergabe der Formen ist freilich nicht die Rede. Aber der einfachen, schlichten Behandlung mangelt es doch nicht an Leben, und erstaunlich kräftig und malerisch wirken die schwärzlichen Schatten in dem bräunlichen Gesicht wie in den Falten des roten Gewandes. Das Porträt erscheint mit glücklichem Empfinden rasch und sicher in guter Stunde hingeworfen.

Festgehalten wurde man bei diesem Meister weiter noch durch zwei interessante ihm zugeschriebene Werke: Eine Beweinung Christi aus Brüssel und eine kleine miniaturartige Kreuzigung aus Wörlitz bei Dessau. Diese Stücke hat man auch mit dem holländischen Maler Ouwater in Zusammenhang zu bringen ver-

*) Beide Madonnen sind in der schon citierten Monographie L. Kämmerers S. 76 und 79 abgebildet.

**) Aus der Sammlung des Barons Oppenheim in Köln.

sucht, von dem das einzige sicher benannte Werk in der Berliner Galerie sich befindet. Beide Bilder zeichnen sich durch tiefere Auffassung aus. Der Schmerz, der dort herb zum Ausdruck kommt, hat etwas Ergreifendes, und die Farbenstimmung spiegelt beidemale auch ihrerseits den Ernst der Situation wieder. Die Beweinung Christi findet sich als Nr. 937 unter den Blättern des leider nicht fortgesetzten Klassischen Bilderschatzes von Reber und Bayersdorfer. Die Komposition gliedert sich in trefflich gedachter Weise so, daß an eine mittlere Gruppe, welche von vier um den Leichnam Christi und die ohnmächtig zusammensinkende Maria beschäftigten Personen gebildet wird, links eine und rechts zwei etwas abstehende Gestalten sich anreihen. Dadurch verteilen sich die Personen, den Raum gut füllend, ungezwungen über die an Breite fast das Doppelte der Höhe einnehmende Bildfläche. Dabei ist aber die Anordnung doch so geraten, daß keine Verzettelung eintrat. Von besonderer Wirkung ist die Gestalt der Maria Magdalena. Auf dem Boden knieend hat sie sich in ihrem Schmerz abgewandt, weil sie nicht sehen kann, wie der Leichnam auf die Erde gelegt wird. Die beiden stehenden Personen blicken schmerzvoll nach der Gruppe hin. Die Stimmung der Scene und ihre dramatische Belebung ist ganz Rogers van der Weyden würdig, doch läßt das düstere, durch schwärzliche Schatten tiefernst wirkende Kolorit nicht an ihn selbst denken. Aber die Auffassung wenigstens geht auf ihn zurück, und dazu bemerken wir eine unverkennbare Anlehnung an seine Typen, wie die Gestalten des Johannes, der Maria und der Maria Magdalena ergeben. Sinkt dadurch die absolute Wertung des Meisters dieses Bildes etwas herab, da wir es nicht mehr mit durchaus originalem Empfinden zu thun haben, so stellt ihn die Fähigkeit, so wirkungsvoll die gewollte Stimmung auszudrücken, doch auf eine hohe Stufe, auch bleibt ihm das Verdienst, daß er in ganz selbständiger Auffassung Situation und Farbengebung in Einklang zu setzen wußte. Das Bild dürfte in der Kunstgeschichte fortan öfter genannt werden. Aber ist es von der Hand des Petrus Christus? Diese Frage stellte man sich immer wieder, wenn man davor stand.

Während der Anschluß an Jan van Eyck, von dem er ausging, in seinen bekannten Arbeiten klar vorliegt, hat man bis jetzt meines Wissens nirgends sonst einen solchen in Bezug auf Werke von Roger van der Weyden bemerkt. Wäre das anzunehmen, so hätten wir hier den umgekehrten Fall wie bei dem später zu besprechenden Meister von Flémalle. Dieser berührt sich infolge der gleichen Umgebung, in der er seine künstlerische Erziehung erhielt, oder durch engen Anschluß an Rogersche Weise so nah mit ihm, daß man schon den Versuch machte, die hieher gehörenden Werke als Jugendwerke Rogers hinzustellen, und doch finden wir ihn in anderen Fällen so in den Spuren des van Eyckschen Realismus, daß jeder Gedanke von Roger ausgeschlossen bleibt. Wenn man eine ähnliche doppelte Richtung für Petrus Christus als gegeben annahm, dann war es allerdings angesichts der beiden oben beschriebenen sicheren Werke nicht allzuschwer, den gewünschten Zusammenhang von koloristischer Seite her sich zu konstruieren. Was die Typen angeht, so darf man andererseits aber nicht übersehen, daß Verwandtschaft mit Gestalten Ouwaters vorhanden ist, während die Farbengebung

nach anderer Richtung weist.*) So kommt man über die Möglichkeit, daß der Katalog mit Petrus Christus den rechten Namen nannte, nicht hinaus.

Sehr ansprechend war auch das andere, ebenfalls Petrus Christus zugeschriebene Bildchen, die miniaturartig kleine Figuren bietende Kreuzigung aus Wörlitz, wohin das Täfelchen mit anderen niederländischen Werken durch die Heirat einer oranischen Prinzessin gekommen sein wird. Abgebildet ist es in der Zeitschrift für bildende Kunst 1898/99 S. 274. Jedenfalls ist es ganz richtig, wenn beide Bilder, sei es, daß man mit Franz Dülberg an Ouwater, oder mit dem Katalog an Petrus Christus dachte, mit einander in Beziehung gesetzt wurden. Nur bei einer Richtung, die in einer tiefen, fast düsteren Stimmung, wie die der Beweinung, die malerische Zusammenfassung eines Bildes suchte und zu finden wußte, scheint man einem Meister den für jene Zeit ungewöhnlichen Versuch zutrauen zu dürfen, daß er eine Kreuzigung unter blauem Himmel auf fast völlig braungehaltener Landschaft giebt, um durch Anpassung der übrigen Farbentöne an einen solchen ernsten Hintergrund den der Situation angemessenen Gesamtcharakter zu gewinnen. Überrascht betrachtet man diesen koloristischen Versuch einer so frühen Zeit, zumal der Maler auch verstanden hat, selbst das weiße, durchsichtige Büßergewand, in dem Maria Magdalena herbeigeeilt ist, mit dem Grau, Schwarz, Blau und Rot, sowie dem Olivengrün und dem Goldbrocat der übrigen Gewänder bei kräftiger Wirkung in Einklang zu setzen. Weitere Beziehungen zu der Beweinung ergiebt die verwandte Anlehnung an Rogersche Typen, wozu noch andere mehr direkte Anklänge kommen. Manches in den Bewegungen ist allerdings eckig und unbeholfen, besonders die Pferde nehmen sich recht hölzern aus, auch mehrere Personen der rechten Hälfte sind steif und ungeschickt hingestellt, aber alles ist miniaturartig fein ausgeführt, der Ausdruck ist sprechend und die Landschaft entbehrt, trotz ihrer einfachen Farbe, in der Ausgestaltung des Hintergrundes nicht des Reizes jener Zeit.

So wird man nicht umhin können, beide Bilder in engen Zusammenhang zu bringen. Indes darf man sie nicht als gleichwertig betrachten. Die Wörlitzer Kreuzigung ist als Ganzes genommen entschieden schwächer als die Beweinung aus Brüssel, was Dülberg schon richtig hervorhob.**) Man wird also hier nur von einer jener Beweinung nahestehenden Arbeit sprechen können.

Zur Charakteristik der Richtung, die unserer Kenntnis nach von Roger van der Weyden ausging, bieten die beiden Bilder auf alle Fälle einen sehr beachtenswerten Beitrag, auch wenn sie mit keinem bestimmten Malernamen in Verbindung gebracht werden können.***)

(Fortsetzung folgt.)

3.

*) Nach van Manders Urteil gebrach es Ouwater an der Kunst der Komposition und dem Ausdruck seelischer Erregung. Das spricht nicht gerade für seine Urheberschaft der Brüsseler Beweinung.

**) Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 10, S. 274.

***) Hymans (Gazette des beaux arts 1902 III. Période, Tome 28 page 202) hält die Zuweisung beider Bilder an Petrus Christus für angängig.

Die Kunstausstellungen in Düsseldorf und Karlsruhe 1902.

Von David Koch. (Schluß.)

III. Die Ausstellung in Karlsruhe.

Es ist selbstverständlich, daß eine mehr nach dekorativen Grundsätzen angeordnete Kunstausstellung wie die Jubiläumsausstellung in Karlsruhe weniger ergiebig ist für religiöse christliche Kunst. Die Mehrzahl der Werke ist dem regelmäßigen Besucher der Münchener Kunstausstellung seit längerer oder kürzerer Zeit bekannt, und es hieße das anderwärts Gesagte wiederholen, wollten wir uns eingehender aussprechen. Vom Profan-Standpunkt aus ist die Ausstellung ein Kabinetstück erlesener Werke. Die Störung durch minderwertige Arbeiten habe ich noch nie so selten gefunden wie hier.

Höhepunkt ist der Thoma-Saal. Man hat Thoma neuerdings zum Führer der religiösen Kunst machen wollen. Das will Thoma wohl selbst nicht sein. Größere auf diesem Gebiet stehen über ihm. Thoma hat nicht die Kraft zu Kompositionen im Monumentalstil. Er ist zu idyllisch, zu beschaulich dazu. Er hat auch weder die Dramatik, die der große religiöse Künstler braucht, noch das Machtgebot über zahllose individuelle Typen. Thomas Typik ist eng begrenzt. Seine Figuren wiederholen sich oftmals, und sehr oft sind sie Abkömmlinge des größeren Böcklin. Der Bilderreihe Steinhausens — von den Zeichnungen zur „Geburt Christi" bis hinauf zu den Fresken der Kreuzigung, des Sündermahles und der Bergpredigt — hat Thoma auf religiösem Gebiet wenig gleichzustellen, so daß Muther neulich in einem Vortrag in Bonn gewiß recht hatte, Steinhausen als religiösen Maler über Thoma zu stellen. Ich sage das also nicht aus persönlichen Gründen, sondern weil es einmal gesagt sein muß, um vor der kunstgeschichtlichen Verirrung zu warnen, die Thoma auch zum Heros der neuen christlichen Kunst machen will. Thoma bleibt deshalb doch der große deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, der den ersten sich gleichstellt. In Karlsruhe wie wohl nirgends sonst kann man sehen, daß er nicht nur der größte aller lebenden Landschafter ist, sondern unter den Deutschen aller Zeit überhaupt wohl der größte. Diese Landschaft in Sturm und Sonnenschein, mit Kornfeld und weißen Wolken, mit Regenbogen und Mondnacht geht in die deutsche Seele ein wie ein Stück von uns selbst und wird doch zur Erhebung über uns, zu einer Andacht, die in ihrer Art auch religiöse Momente in sich birgt. — An religiösen Bildern bringt Karlsruhe von Thoma: „Den Religionsunterricht", „den Unkrautsäer", „die Pietà", „den Anachoreten", „das Paradies" und „die Flucht nach Ägypten". Was diesen Bildern neben ihrem unvergleichlichen künstlerischen Wert ihre Bedeutung für die Volkskunst giebt, ist die Heraushebung des allgemein Menschlichen aus der christlichen Ideenwelt, so gerade im Unkrautsäer. Dieser nackte Mensch, der in der Mondnacht über den Acker geht — unten brennt das Licht der Bauernhütte, dabei die ruhende Pflugschar unheimlich blinkend, — das ist wie eine Vision des Bösen in Menschengestalt.

Die zwei Seelen, die in der Faust-Natur Böcklins wohnten, fühlen wir aus dem Kontrast seiner Bilder heraus: „Centaurenkampf" und „Bacchanale",

Kampf und Sieg der niederen Leidenschaft; und dagegen das Gefühl der Schuld, das mitten in der großen Natur im Menschen erwacht: „Schauer der Einsamkeit“ nannte Böcklin dieses dämonische Bild. Dazu tritt ergänzend die Skizze zu „Sorge und Armut“ mit ihrem halb antiken, halb christlich empfundenen Wesen. Die Öl-Skizze zu den „Gefilden der Seligen“ führt versöhnend



Der Unkrautsäer von H. Thoma.

in den Traum eines Künstlers von einem besseren Lande. Die Studie über den religiösen Gehalt von Böcklins Kunst ist immer noch ungeschrieben und bleibt es auch besser noch, bis wir objektiver über Böcklins Lebenswerk und Wirkung auf die Geister urteilen gelernt haben.

Von Fritz v. Uhde ist sein letztes Großbild da: „Atelierpause“. Immer wieder wird dieses Weib aus dem Volke mit seinen schönen, von der

Rot verklärten Zügen uns zum Stillehalten und Sinnen bewegen. Uhde erzählte mir einmal die harmlose Entstehung des Bildes, und ich sagte ihm, was ich alles in das Bild hinein „geheimnißt" habe. Aus dem Gespräche, das sich daran anknüpfte, lernte ich einen großen Menschenfreund kennen, der die kleineren Dinge mit religiöser Wärme beobachtet. Wir sprachen auch von seiner „heiligen Nacht". Aber nicht das weltberühmte Werk ist gemeint, sondern ein herausforderndes kleines Bildchen, das im Realismus das Äußerste wagt und heuer in Karlsruhe zu sehen ist. Maria ist ein junges Bauernweib mit geflochtenen Zöpfen. Joseph, als alter Bauersmann, kocht eben dem Kindlein einen Brei. Diese Scene hatte Uhde im oberbayrischen Volksleben beobachtet. Sie gestaltete



Die heiligen drei Könige von Chr. Speyer.
Das Bild erschien auch als doppelseitiger Holzschnitt in der illustrierten Zeitschrift „Moderne Kunst" (Rich. Bong, Berlin).

sich in ihrer ganzen Menschlichkeit in die heilige Geschichte um. Uhde berief sich dabei auf die Naivität der alten Meister und erzählte, daß Freunde und Feinde in seiner Sturm- und Drangzeit ihm prophezeit haben, er werde noch einmal so weit kommen, daß er Maria mit der Kaffeekanne und Joseph mit dem Regenschirm darstellen werde. Mit einem feinen Lächeln in der Miene des Mannes, der mancherlei gelitten hat ob der Verkennung der Welt, führte der Meister seine Rede. — Wir müssen die Großen ihre eigenen Wege gehen lassen. Das Neue, das die Welt um einen Schritt weiter bringt, wird aus dem Versuch und aus dem Extrem geboren.

Walter Firle ist mit einer „heiligen Nacht" vertreten, einem seelenvollen Bilde, so recht fürs Volk geschaffen. Der Stuttgarter Künstler Christian

Speyer hat seine „heiligen drei Könige“ ausgestellt, eine machtvolle Komposition, die aus dem Rahmen herausdrängt. Speyer wäre mit seiner virtuosen Beherrschung der Form, seinem glänzenden Kolorit und seiner landschaftlichen Innigkeit ein rechter Mann für monumentale Kirchenmalerei. Es ist wenig ermutigend für einen Künstler, weiter sich mit biblischen Stoffen zu befassen, wenn ein Bild wie Speyers „apokalyptische Reiter“, eine der besten religiösen Kompositionen, die wir von einem modernen Schwaben haben, keinen Käufer findet.

Der jüngst verstorbene Karlsruher Wilhelm Volz war ebenfalls ein dekoratives Talent wie Speyer, aber nicht in linearer Beherrschung, sondern lediglich als Kolorist. Nicht nur bei seinen Entwürfen zur Friedhofkuppel in München: „Kreuzigung“ und „jüngstes Gericht“, sondern auch bei seinen Ölbildern: „Maria“ und „Grablegung“ ruht der Hauptaccent auf dem koloristischen Stimmungswert. In der Friedhofkuppel hat er mit seinen archaistischen Bildern in der That eine große Wirkung erzielt. Aber der weinende Engel am Grabe ist doch allzu legendarisch!

Wilhelm Dürr, † 1901 in München, ein Schwarzwaldsohn, hat zu Hoffnungen für die christliche Kunst berechtigt. Seine Farbenskizzen zum „Leben des Franziskus von Assisi“, seine „Flucht“ und sein „Gang nach Emmaus“ sind lebhafte Kompositionen. Sein Christustypus entbehrt freilich der Mächtigkeit.

Von deutschen Plastikern ist Hermann Hahn (München) zu nennen. Er beschäftigt sich ernstlich mit dem Problem, modernen Realismus in die christliche Plastik zu bringen, aber sein „auferstandener Christus“, eine Gipsstatue, die ich schon vor einigen Jahren in München sah, wirkt nicht so groß, wie wir den Auferstandenen in der Seele tragen. Solange der Realismus so versagt, werden die Vertreter des Klassicismus im Rechte bleiben. Wir versagen aber dem Versuche die Achtung nicht. Was noch werden kann, das lesen wir zwischen den Zeilen in dem Saal, wo Konstantin Meunier mit seinem modernsten, sozialen Realismus uns eine Zeitpredigt hält, die auch religiös erschüttern kann. „Der Schiffbruch“, „die Heimkehr von der Arbeit“, „die Scholle“, „der Philosoph“ verraten ja schon in der Stoffwahl den Künstler, dem die Kunst Ernst und Heiligtum bedeutet.

Unter den Ausländern gebührt der Lorbeer dem Italiener Giovanni Segantini. Seinem Triptychon: „Werden, Sein und Vergehen“ wurde der lichte Kuppelsaal eingeräumt. Die drei Bilder sind große Landschaften, mit unnachahmlicher Technik gemalt, letzte Werke eines Mannes, der als ein Einsamer hoch in den Alpen lebte, auf die Sprache der Natur achtend — ein Pantheist scheinbar. „Werden“ — das wird in einem Bilde mit großartigster Naturerfassung geschildert. Es ist Abend auf der Alpe, die Sonne geht unter. Ein Weib zieht das junge Kälblein nach dem Stall. „Sein“ — d. h. Dasein primitiven Menschenlebens: auf der Alpe sehen wir Mutter und Kind, den Hirten und das Vieh. Alles ist Leben mit dem unbewußten Zauber der umgebenden eisfrischen Bergwelt. „Vergehen“ — der Abzug eines Toten von der Bergheimat.

Segantini ist der Millet der Bergbewohner, einer von denen, die die Kunst frei gemacht hat von aller Verbildung. Die Größe suchen sie nicht im Menschen, sondern in der Natur, nicht als Menschenhasser, sondern voll teilnehmender Liebe am kleinen Leben des Volkes, das im Verwachsensein mit der Natur seine großen Züge gewinnt.

Was die Ausländer an religiöser Kunst beigebracht haben, ist nicht der Rede wert. Es ist dies nicht Zufall. Wir haben hier die Bestätigung, daß die deutsche Kunst auf dem Gebiete der Religion heute, wie vor hundert Jahren, Führerin ist.

Karl Adolf Senff.

(Schluß.)

Er fühlte sich ganz besonders von Raffaels religiösen Bildern angezogen, studierte sie so eifrig und schuf so zahlreiche und vorzügliche Kopien von ihnen, daß er in der römischen Künstlerkolonie den Namen Editore di Raffaele erhielt. Seinen ersten großen Erfolg hatte er dabei, als der Kongreß von Verona (Oktober bis Dezember 1822) den König Friedrich Wilhelm III nach Rom führte, und die deutschen Künstler aus diesem Anlasse eine Ausstellung veranstalteten; Senff hatte dazu eine Kopie der Raffaelschen Grablegung geliefert, welche der König ankaufte. Auch erteilte er ihm den Auftrag, er solle eine größere, zunächst noch unbestimmte Anzahl Raffaelscher Kopien anfertigen und sich wegen der Auswahl mit dem preußischen Gesandten B. G. Niebuhr und A. v. Humboldt beraten. So entstanden nach und nach sieben zum Teil sehr große Kopien (zuletzt die Sibyllen in der Kirche St. Maria della Pace), welche nach Angabe der Witwe im Raffaelsaale des Schlosses Sanssouci bei Potsdam ihren Platz fanden; sie mögen jedoch mit der Zeit an andere Stellen gebracht worden sein, denn als ich 1886 jenen Saal besuchte, waren nur noch drei Kopien von Senff vorhanden, und 1893 sollten es nur noch zwei gewesen sein.*)



K. A. Senff als Markaner Jäger.

Neben den Kopien schuf er auch selbständige Bilder religiöser Richtung, so ein Altarbild für den Dom in Naumburg a. S., von welchem ich aber nichts Näheres weiß,**) auch nicht, ob es gerade in Italien entstanden ist, und eine große

*) Noch in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hörte man jene Kopien nicht selten rühmen. Raffaelverehrer suchten sie auf, um mit dem Meister besser bekannt zu werden, als dies durch Vermittlung von Stichen geschehen konnte. D. Red.

**) Eine Anfrage in Naumburg selbst ergab, daß in dem Dom kein derartiges Bild vorhanden ist. D. Red.

Madonna, welche sich auf Rittergut Dammendorf bei Halle befindet. Letztere erhielt auf Wunsch des Bestellers, Rudolphi, Ähnlichkeit mit der berühmten Sixtinischen Madonna, brachte aber, während diese in der Figur der Maria das Königlich-Hoheitsvolle veranschaulicht, in deren Haltung mehr das Menschlich-Mütterliche zum Ausdruck, wenngleich die Gesamtdarstellung die der Himmelskönigin ist. Sie wurde nach der Vollendung in Halle a. S. ausgestellt und vielfach besprochen.

Einen außerordentlichen Fleiß entwickelte Senff in der Blumenmalerei, auf die er mehr durch einen Zufall geführt wurde. Er zeichnete einst einen im Kolosseum gepflückten Strauß Frühlingsblumen für ein Bild der Karitas, als ein Kunstmäcen bei ihm eintrat; derselbe war von der Wiedergabe des Straußes so entzückt, daß er ihm in den nächsten Tagen Aufträge auf sechs Blumenstücke brachte, und als diese bekannt wurden, schlossen sich Bestellungen in fast überreicher Fülle an. Das größte derartige Bild führte er für Prinzeß Marianne von Preußen aus, und es kam zunächst nach Schloß Kamenz.

Im Jahre 1848 verließ er als 63jähriger Mann Rom, um dauernd in der Heimat zu bleiben. Er ließ sich in dem Dorfe Ostrau, Kreis Bitterfeld, nieder, wo ein älterer Bruder (Karl Wilhelm Senff, geb. 1767, gest. 1851) als Prediger wirkte, führte 1852 noch eine Verwandte, Auguste geb. Held (geb. 1811, gest. 1898) als Gattin heim, erwarb ein freundliches kleines Anwesen und verlebte hier, in innigster Gemeinschaft mit der Genannten, inmitten der reichen aufgesammelten Kunstschätze, einen so sonnig-heiteren, friedlichen Lebensabend, wie er nur wenigen Menschen beschieden ist. Dabei führte er noch immer fleißig den Pinsel, teils zur eigenen Freude, teils zu Familienporträts, teils zu Geschenkstücken. Nachdem er an einem solchen Geschenkstücke noch am Vortage gearbeitet hatte, schloß er am 21. März 1863 die Augen und fand seine letzte Ruhe auf dem Ostrauer Kirchhofe, wo das Grab mit den Worten bezeichnet ist: „In seinen Werken und in unserer Liebe lebt er fort."

Seine Werke sind leider stark verstreut. Einiges an Blumenstudien verwahrt das Kunstmuseum seiner Vaterstadt Halle, wo 1885 durch die Bemühungen des damaligen Leiters dieser Sammlung, Fr. Otto, auch eine „Senff-Ausstellung" veranstaltet wurde. R. Schmidt, Zörbig.

Chronik.

Wie die Zeitschrift für bildende Kunst in ihrer Chronik mitteilt, beruht die Meldung aus Brügge, daß elf Bilder der Sammlung Somzée um einen sehr hohen Preis an den Amerikaner Morgan verkauft worden seien, was den Käufer anlangt, auf falscher Information (cfr. Seite 160 unseres Blattes). Die Bilder sind um den genannten Preis vielmehr von der Londoner Firma Agnew & Sons erworben worden.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Dezember 1902. Vierundvierzigster Jahrgang. Nr. 12.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von
Dr. Johannes Merz, Oberkonsistorialrat in Stuttgart. und Dr. M. Zucker, Oberbibliothekar in Erlangen.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ausstellung von Gemälden altniederländischer Meister in Brügge im Sommer 1902.

(Fortsetzung.)

Vierundzwanzig Jahre nach Jan van Eyck (1464) starb der andere niederländische Hauptmeister der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, der aus Tournai stammend und dort ausgebildet später als Stadtmaler von Brüssel thätig war. Er ist für uns von besonderer Bedeutung, da er bekanntlich auf mehrere deutsche Meister eingewirkt hat. Im Elsaß, in Franken und Schwaben begegnen wir mehr oder weniger direkten Anklängen an seine Gestalten. Den Grundzug von Rogers Schaffen haben wir schon oben berührt. Aus seinen Werken heben sich diejenigen heraus, in denen er in dramatischer Belebung Leidensscenen vorführt, die durch echten, wahren, stark sich äußernden Schmerz den tiefsten Eindruck machen;

dem entspricht auch, daß sein jüngstes Gericht die bedeutendste derartige Schöpfung jenes Jahrhunderts darstellt.

Seine Kunst und die von van Eyck bilden schroffe Gegensätze. Überhaupt konnte man sich auf der Ausstellung in Brügge mühelos darüber belehren, in wie bestimmter Weise die alten niederländischen Meister verschiedene Richtungen verfolgten, während sie doch alle in dem Boden einer neuen Zeit wurzelten. Es wäre darum nichts unrichtiger, als wenn man an eine in sich geschlossene Schule denken wollte. Van Eycks Wirklichkeitssinn, der an die Natur um ihrer selbst willen sich hingab, und seine Fähigkeit in dem Werk seiner Hand die Außenwelt sich in höchstem Reiz wiederspiegeln zu lassen, haben wir kennen gelernt. Von diesem die Welt mit rückhaltlosem Entzücken betrachtenden Naturalismus und der damit Hand in Hand gehenden satten Farbenfreude ist die Naturauffassung wie der Farbensinn Rogers van der Weyden grundverschieden. Ihm ist das Erfassen der Erscheinungswelt vor allem Mittel zum Zweck. Es war deshalb höchst verkehrt, wenn man früher Roger zu Jan in ein Abhängigkeitsverhältnis brachte. Er ließ nicht in der Weise wie sein großer, etwas älterer Zeitgenosse mittelalterliches Empfinden hinter sich. Zwar steht auch Jan van Eyck stofflich vielfach auf dem Boden des Mittelalters, es konnte das kaum anders sein, aber er hatte sich von mittelalterlicher Formanschauung befreit. Rogers Typen bewahren dagegen noch einen merkbaren Zusammenhang mit der Vergangenheit. Was sie im Vergleich mit van Eyckschen Werken manchmal etwas unfrei und eckig erscheinen läßt, stammt aus jener Quelle, jedoch hat auch bei ihm durch Annäherung an die Natur alles eine neue Ausprägung gewonnen. Auf solcher Grundlage gewann er seine Fähigkeit, herben tiefen Schmerz wahr und ergreifend, ja leidenschaftlich auszusprechen. Nicht zum wenigsten liegt hierin der Grund für den Anklang, den seine Werke fanden. Sie begegnen sich mit einer, viele Gemüter beherrschenden religiösen Grundstimmung, die im Laufe des Jahrhunderts sich noch steigerte. Seine Madonnen sind natürlich gleichfalls in einer Weise ernstsinnend aufgefaßt, die kirchlichem Empfinden vollauf gerecht wurde, was mancher bei Jan van Eyck öfter nur zu sehr vermissen mochte. Wie jener, steht auch Roger auf dem Boden der Wirklichkeit, aber er geht nicht von einem beliebigen Modell aus, vielmehr schwebt ihm ein mehr allgemein gehaltener Typus vor, den er in strengen Formen ausprägt. So haben auch seine Madonnen nichts Bestechendes, aber sie gehören doch nicht dem gewöhnlichen Leben an. Halbfiguren der säugenden Maria in seiner Art behandelt, waren darum sehr beliebt. In Brügge sah man mehrere Proben davon. Eine Replik besitzt auch das Germanische Museum in Nürnberg.

Die Farbengebung der beiden Meister charakterisiert gleichfalls die Verschiedenheit ihres Wesens. Bei van Eyck bewundern wir den festlichen Glanz leuchtender tiefer und warmer Töne; bei van der Weyden dagegen herrscht zumeist scharfes Licht und darum kühle Stimmung, die manchmal zur Buntheit neigt. Seine dem Frohsinn abgekehrten Scenen wirken dadurch noch ernster, doch weiß er einzelne Töne in besonders schöner Wirkung zusammen zu stimmen. In Tournai, wo er seit 1427 seine Ausbildung erhielt, scheint die bemalte

Statue das bevorzugte Kunstgebilde gewesen zu sein, was rein malerischem Empfinden von vornherein hindernd in den Weg treten mußte. So wundern wir uns nicht über die Farbenbehandlung Rogers; sie hatte sich angesichts bemalter Skulptur herausgebildet. Seine Herkunft aus einer Umgebung, in der die Steinplastik Mittelpunkt der Kunstübung war, verrät er deutlich in den zahlreichen kleinen, in schärfster Durchbildung gegebenen plastischen Gruppen, mit denen er seine Architekturen belebt, sobald das angeht. So scheidet sich seine Kunst sehr bestimmt von der van Eycks. Daß er in Auffassung der Wirklichkeit im Ausgangspunkt trotzdem mit ihm zusammentrifft, ist ein Beweis dafür, daß man allenthalben begonnen hatte, die Natur mit offenem Auge zu betrachten. Diese Strömung war nicht mehr örtlich bedingt. Durch die neuere Forschung ist das immer klarer zu Tage getreten.

Wenn wir von einem Porträt absehen, war Roger van der Weyden auf der Ausstellung indes nicht in hervorragender Weise vertreten. Mehrere Stücke, die entsprechend einer in den bezüglichen Privatsammlungen geltenden Tradition seinen Namen trugen, fielen ohne weiteres weg. Das sehr interessante Bild mit der Vermählung der Maria aus der Kathedrale in Antwerpen mußte durch das Kolorit die größten Bedenken wachrufen. Da man nahe Beziehungen zwischen ihm und einer verwandten Darstellung im Pradomuseum zu Madrid entdeckt hat, die dem später zu nennenden „Meister von Flémalle" angehört, so scheidet das Antwerpener Bild auch definitiv aus der Reihe der Werke Rogers aus. Die kleine Madonna des Lords Northbrook ist jedenfalls ein höchst anmutiges Werkchen.*) Maria, die dem Kinde die Brust reicht, sitzt in ganzer Figur unter einem gotischen Bogen, dessen architektonische Einfassung in kleinstem Maßstab ausgeführten figürlichen Schmuck zeigt, wie ihn Roger liebte. Das Blau des Gewandes der Madonna und das Rot des Ärmel-Kleidchens, das das Christkind trägt, ist trefflich zusammengestimmt und wird glücklich von der etwas ins Gelbliche spielenden Steinfarbe der Architektur eingerahmt. Die Malerei ist überhaupt von höchster Sauberkeit. Die Krone der Madonna sehen wir, soweit dies bei der Kleinheit möglich war, detailliert ausgeführt, und ein besonderer Schmuck für sie ist das aufgelöst über die Schultern herabfallende blonde Haar. Für die Charakteristik des Malers lernen wir aber durch dieses Stück nicht allzu viel. So zierliche Anmut ist seinem herben Stil sonst nicht eigen. Der Kleinheit des Figürchens ist es wohl mit zu danken, daß dieses Bildchen in der eben berührten Eigenschaft weit über das verwandte Wiener Gemälde hinausgeht. Ganz anders und mehr charakteristisch tritt uns die Rogersche Eigenart, wenn auch nicht in feiner Weise, bei der Madonna in Halbfigur (Nr. 28 des Kataloges) aus Brüsseler Privatbesitz entgegen. Die Bildung der Jungfrau mit der hohen Stirne und dem etwas spitz zulaufenden Kinn hat etwas Gebundenes, halb durch traditionelle Form Bestimmtes, überdies fehlt es dem ernsten Gesicht an tieferer Beseelung. Unverhohlener äußert sich der Realismus der Zeit in der diesmal nackten Figur des Kindes, aber es geschieht auch das mit einer gewissen Unfreiheit, so daß der

*) Abgebildet in der Zeitschrift für bildende Kunst 1898/99. N. F. 10, S. 129.

Kleine in steifer Haltung erscheint, obwohl den Einzelformen wie z. B. den Ärmchen und Beinchen viel Sorgfalt zugewendet worden ist. Die Farbenstimmung, blauer Mantel der Jungfrau und roter Hintergrund, verleiht übrigens dem Ganzen doch einen höheren Reiz. Auf die diesem Bilde nahestehenden anderen Exemplare wurde schon hingewiesen.

Oben wurde van Eyck als Porträtmaler gerühmt. Von den zwei zugleich ausgestellten Exemplaren, die Rogers Namen trugen, war das eine, das einen jungen Mann darstellt, ein anziehendes Stück, doch suchte man vergeblich nach zwingenden Anhaltspunkten für die Benennung. Ganz anders dagegen stand es mit dem die Züge des Kammerherrn Bladelin tragenden Bilde. Der in Diensten Karls des Kühnen thätig gewesene Hofmann tritt uns hier als ein Mann entgegen, den das Kämpfen gegen widerwärtige Verhältnisse und erfahrene Enttäuschungen besorgt in die Zukunft blicken läßt. Bange Spannung prägt sich unverhohlen in diesen Zügen aus. Die scharfe Zeichnung der nur in größeren Flächen erfaßten Formen bringt das ungemildert zum Ausdruck. Seiner Neigung nachgebend hat Roger hier vielleicht diesen Charakterzug bei Bladelin einseitig betont, wodurch das Bild eine um so bezeichnendere Probe seiner Kunst bietet. Hymans verweist als auf eine Parallele auf das Rogersche Porträt des Kanzlers Philipps des Guten, Rollin, den wir auch durch das Porträt von Jan van Eyck auf der sogenannten Rollinmadonna in Paris kennen. Der Kanzler ist auf dem letzteren Bilde allerdings noch jünger als bei Roger, aber trotzdem ist auffallend, wie etwas mißmutiges Wesen das Rogersche Konterfei kennzeichnet. Malerisch ist das Bladelinporträt durch die rötliche Färbung von schöner Wirkung.

Ein vergleichender Blick auf die vorhandenen van Eyckschen Porträts ließ deren Eigenart recht scharf hervortreten. Aber wenn auch die Erscheinungsformen im Zusammenhalt mit der in alle Einzelheiten eindringenden van Eyckschen Weise mehr allgemein wiedergegeben scheinen, so verrät sich doch auch in dieser anderen Art eine die Einzelformen zusammenfassende Meisterhand, die dieses Bild nicht nur zu einem Hauptstück des Rogerschen Pinsels stempelt, sondern auch als ein solches der Ausstellung erscheinen ließ.

Wie weit der Einfluß des Brüsseler Stadtmalers in den Niederlanden sowohl wie außerhalb derselben sich erstreckte, ist allbekannt. So war es zu bedauern, daß er nicht reichlicher vertreten war, noch mehr aber, daß wir überhaupt seine Werke nur ungenügend kennen. Vor allem ist zu beklagen, daß seine vier großen „Gerechtigkeitstafeln" für das Brüsseler Stadthaus, die einst Dürer bewunderte, nicht auf uns gekommen sind. Es war auf ihnen dargestellt: „Trajan auf Bitten einer Mutter in seinem eigenen Sohne den Mörder ihres Sohnes richtend," „Papst Gregor I. die Seele Trajans losbittend," „der gerechte Herkenbald seinen eigenen Sohn verurteilend und tötend," „Herkenbalds letzte Wegzehrung durch einen Engel überbracht." Bei diesen Stoffen muß die dramatische Richtung Rogers ein besonders freies Feld gefunden haben, so daß wir sicher ganz neue Züge seiner Kunst durch sie hätten kennen lernen.

Sein Einfluß auf andere würde in seiner Bedeutung noch wesentlich gesteigert erscheinen, wenn sich ein Abhängigkeitsverhältnis des erst seit kurzem als künst-

lerische Persönlichkeit erkannten „Meisters von Flémalle" sicher behaupten ließe. Dieser merkwürdige Meister, dessen Namen man noch nicht entdeckt hat, erscheint auf der einen Seite im Geleise der Richtung von van Eyck, und auf der anderen nähert er sich so sehr der Rogerschen Art, daß man, wie schon erwähnt wurde, vor kurzem sogar die freilich nicht überzeugende Hypothese aufstellte, er sei niemand anders als Roger selbst in seiner früheren Zeit. Da man einen Mitschüler Rogers bei dessen Lehrmeister Robert Campin in Tournai namens Jacques Daret ermittelt hat, so vermutet man von anderer Seite in ihm den „Meister von Flémalle." Dann läge die Annahme nahe, daß die auffallenden Berührungspunkte der beiden Meister auf die gemeinsame Schule zurückgingen. Zur Zeit können wir hier nicht klar sehen. Sehr willkommen war es, daß der noch wenig gekannte Meister, dessen Werke allenthalben verstreut sind, wenigstens nicht ganz unvertreten war. Das eine aus Liverpool gesendete Werk war allerdings, wie mehrere andere ihm zugeschriebene Werke, nur eine Kopie, aber dadurch wichtig, daß es den Altar ganz giebt, von dem ein Fragment des bösen Schächers Gesinas in dem Städelschen Institut in Frankfurt a. M. sich befindet.*) Die Tafel stellt in dem Mittelstück die Kreuzabnahme und auf den Flügeln die beiden Schächer dar. Die Handlung ist dramatisch bewegt wie bei Roger van der Weyden, und auch Anklänge in einzelnen Formen fehlen nicht, aber die Formgebung erscheint freier und breiter, während man Rogersche Art sich wohl am besten dadurch klar macht, daß man einen gewissen ideellen Zusammenhang mit Statuen der Gotik annimmt. Ein Blick auf den Schächer am Kreuz in Frankfurt lehrt, wie viel mehr im Sinne Jan van Eycks, als in dem von Roger die Natur von unserem Meister aufgefaßt ist.

Das zweite Werk, das seinen Namen trug, eine Madonna aus der Sammlung Somzée in Brüssel, erinnert so an die Art von van Eyck, daß jeder Gedanke an Roger ausgeschlossen ist. Doch zeigt das Bild, das einzige in Brügge vorhanden gewesene Original, sich nicht etwa in der Weise mit van Eyck verwandt, daß sein Meister als Nachahmer zu betrachten wäre. Er ging vielmehr bei seiner Conception nicht nur, was die weltliche, sondern auch was die künstlerisch freie Auffassung anlangt, über ihn hinaus. Es liegt etwas Großzügiges in der Gestaltung der Tafel. Maria, in ihrem Gemache in bequemer Behäbigkeit dasitzend, erscheint lediglich als Mutter. Sie hat ihr Kind eben genährt und blickt, die Brust noch zwischen den Fingern haltend, beglückt auf den Säugling herab. Dieser schaut befriedigt und freundlich lächelnd aus dem Bilde heraus. In natürlicher Auffassung dürfte das Figürchen allen Kindern van Eycks und Rogers überlegen sein, wenn auch die Umrisse sich hart ausnehmen. Auch die Farbe ist von ungewöhnlicher Behandlung. Die Madonna trägt über einem weißen Gewand einen weißen, in den Schatten bläulichen Mantel. Die wenigen sonst vorkommenden kräftigen Töne, wie das tiefe Blau der engen Ärmel, das Grün und Rot an dem Kissen in der Ecke der breiten Bank steigern noch die Wirkung

*) Drei außerdem in Frankfurt a. M. befindliche Tafeln eines Altars, die aus der Abtei Flémalle im Maasthal stammen, waren die Veranlassung, den Maler einstweilen „Meister von Flémalle" zu nennen.

des Hapttones.*) So bereicherten auch diese wenigen Proben wesentlich unsere Vorstellung von der Vielgestaltigkeit der älteren niederländischen Kunst. Werke unseres Meisters befinden sich in Brüssel, Dijon, Aix, Madrid, London, Frankfurt a. M., Berlin und Petersburg.

Bemerkt mag auch werden, daß die Kupferstichsammlung der Erlanger Universitätsbibliothek neben einer alten Zeichnung nach Adam und Eva von dem Genter Altar auch eine solche nach der Verkündigung unseres Meisters bei der Gräfin Mérode in Brüssel besitzt, nach welchem Bilde er früher der „Mérode-Meister“ genannt worden ist. Die vielfach nachzuweisenden Kopien von seinen Werken bezeugen die Beliebtheit, deren er sich als Maler erfreute. Seiner Bedeutung nach steht er ebenbürtig neben seinen großen Zeitgenossen.

Wenn wir die uns hier angehende Epoche der niederländischen Kunst überblicken, so erweist sich Roger van der Weyden von den der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehörenden Malern als der am meisten in kirchlichem Sinne schaffende Meister. Neben seinem hervorragenden Können mußte dieser Umstand seinem Einfluß sehr zu gute kommen, was bei Beurteilung desselben nicht zu übersehen ist. Aber seine Richtung war eine einseitige. Auch andere Empfindungen hatten ein Recht, zur Geltung zu kommen.

Gleichsam als eine Ergänzung zu ihm erscheint das wesentlich beschaulichem Dasein zugewandte Schaffen Hans Memlings. Sein Name ist in die weitesten Kreise gedrungen, so daß viele, wenn von älterer niederländischer Kunst die Rede ist, vor allem an seine Bilder denken. Die dichtende Phantasie wob sogar um seine Person eine allerdings jedes thatsächlichen Hintergrundes entbehrende Legende, aber sie war wohlgeeignet, den friedlich stillen Charakter, der seine meisten Schöpfungen kennzeichnet, ansprechend zu erklären; so glaubte man gerne, daß Memling, im Heere Karls des Kühnen dienend, in der Schlacht bei Nancy verwundet worden sei und in dem Johannisspital zu Brügge Pflege gefunden habe. Sein Dank habe dann, wie man zu wissen vermeinte, darin bestanden, daß er die frommen Bewohnerinnen jener friedlichen Stätte mit den Werken seiner Hand erfreute, die man heute noch in dem Brügger Johannisspital als kostbaren Schatz bewahrt.

Bei so verschiedener Grundrichtung würde man nicht gerade vermuten, daß Memling Schüler Rogers war. Zwar hat er ebenfalls Darstellungen aus dem Stoffkreise gemalt, in dem sich sein Lehrer vorzugsweise bewegte, und Bilder wie die große Kreuzigung in Lübeck und das jüngste Gericht in Danzig sind sehr hervorragende Leistungen. Aber sie bieten neben der Rogerschen Kunst der Auffassung nach nichts Neues. Wir haben in ihnen im Grund doch nur Variationen schon bekannter Themata, und zwar unter Herabstimmung der dramatischen Kraft des Vorbildes, während auf jenem anderen Gebiete, eben weil die Stoffe seinem

*) Das inzwischen nach England verkaufte Bild ist schon mehrfach reproduziert, besonders gut in dem „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen“ 1898, wo Tschudi eine Zusammenstellung der Werke des Meisters gegeben hat. Eine weitere Madonnendarstellung befindet sich nach Mitteilung von Felix Witting in der Galerie zu Aix: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XI 1900 S. 90, wo auch eine Abbildung gegeben ist.

Innern entsprachen, das Memling Eigentümliche sehr klar zu Tage tritt, wie er denn solche Vorwürfe auch mit Vorliebe bearbeitete.

Was von ihm in der Stadt seines Wirkens zu sehen war, konnte man fast als den Kern der Ausstellung bezeichnen. Brügge war in der Lage, hier selbst viel beizusteuern, und dazu kamen von auswärts zahlreiche Werke. Kleinere und größere Altäre, Madonnenbilder für private Andacht bestimmt, eine kirch-



Memling. Madonna mit Heiligen und Stiftern. Links die h. Katharina, rechts die h. Barbara (ca. 1468). Chatsworth. Sammlung des Herzogs von Devonshire.
Aus Band XXXIX der Künstler-Monographien: Memling von Ludwig Kämmerer. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen u. Klasing.

lichen dekorativen Zwecken dienende mächtige Tafel und überraschend viele Porträts waren in dem Ausstellungssaale beisammen. Auch das früheste datierbare Werk des Meisters, die Madonna aus Chatsworth, war darunter.

Dieses letztere Bild versetzt uns in die glänzenden Tage der Vermählung Karls des Kühnen mit Margaretha, der Schwester des englischen Königs Eduard IV., die 1468 in Brügge ihm angetraut wurde.

Eine ganze Anzahl Maler werden genannt, die mit den für die Festlichkeiten nötigen Dekorationsarbeiten beauftragt waren. Memlings Name befindet sich zwar nicht darunter, doch steht der Auftrag, die Madonna aus Chatsworth zu malen, eben mit jener Hochzeit in Zusammenhang. Der mäßig große Altar ist nicht etwa später über den Kanal gegangen wie so viele andere niederländische und deutsche Werke, er wurde vielmehr von einem Engländer bestellt. Der Stifter des Triptychons, Sir John Donne of Kidwelly, befand sich nach allen Indizien unter dem Gefolge, das die englische Prinzessin zur Hochzeitsfeier nach Brügge geleitete*), und er benützte diese Gelegenheit, um aus der berühmten Kunststadt, die nach einem Chronisten jener Zeit in van Eyck den König der Maler besessen hatte, ein ihm Ehre machendes Kunstwerk als fromme Stiftung in die Heimat zu bringen. Memling muß damals bereits ein anerkannter Meister gewesen sein, sonst wäre er wohl dem Fremden nicht empfohlen worden. Kunstgeschichtlich ist der Altar, abgesehen von seinem sonstigen Wert, deshalb für uns wichtig, weil hier die Typen bereits feststehen, die von da an bei Memling immer wiederkehren, einzelne Gestalten treffen wir sogar mit nur leisen Abwandlungen da und dort später an. Das in Abbildung beigegebene Mittelbild stellt die Madonna mit Heiligen dar, denen der Stifter mit Gattin und Tochter beigesellt ist; auf den Flügeln erblicken wir innen die Gestalten von Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten, außen den hl. Christophorus und den hl. Antonius. Durch leuchtendes Rot ist die Madonna, was beachtet zu werden verdient, neben den übrigen roten Gewändern auch durch die Farbe wirksam als Hauptperson herausgehoben.

Als dieses Werk bestellt wurde, befand sich Memling schon längere Zeit in Brügge. Man hatte dies mit gutem Grunde auch früher schon angenommen, und neuerdings wurde diese Meinung durch die wieder hervorgezogene Notiz bestätigt, nach der der Meister schon 1466 als Hausbesitzer daselbst erscheint.

Merkwürdiger Weise stammt unser so ganz in niederländischer Weise schaffender Meister nicht aus den Niederlanden selbst. Seine Herkunft aus Deutschland, die man nach der Form seines Vornamens „Hans" statt der niederländischen Form „Jan" schon immer vermutete, ist jetzt durch eine chronicalische Notiz zur Gewißheit geworden. Er stammte aus dem Mainzischen und doch wohl aus dem Dorfe „Mümling". Wo er ausgebildet wurde, wann und unter welchen Umständen er nach den Niederlanden kam, liegt jedoch völlig im Dunkeln. Nach der Analogie anderer Fälle können wir vermuten, daß ihn der Ruhm der niederländischen Meister dorthin lockte. Mit Stolz schreibt ein einheimischer Chronist 1464, „die Künstler auf allen Gebieten seien in kurzer Zeit gar geschickt und weit subtiler geworden denn seither.**) Ungefähr zu derselben Zeit, als der Schwabe Herlin sich nach den Niederlanden aufmachte, um daselbst sich zu ver-

*) Vergl. L. Kämmerer, Memling 1899 = (Künstler-Monographien, herausgegeben von Knackfuß Nr. 39) S. 28, wo auch S. 24—26 Abbildungen des ganzen Altars sich finden.

**) L. Kämmerer, Memling 1899, S. 10. — Mit Hilfe der beiden Monographien der Knackfußschen Sammlung, die L. Kämmerer über Memling und die Brüder van Eyck verfaßte, orientiert man sich jetzt am besten über diese Meister.

vollkommnen*), war auch Memling dort, und zwar gab er sich noch ausschließlicher als jener dem Einfluß Rogers van der Weyden hin, dessen Einwirkung wir übrigens auch bei Schongauer aus Colmar und Hans Pleydenwurf aus Nürnberg wahrnehmen. Die Überlieferung weiß selbst ein Werk zu benennen, an dem er gemeinsam mit dem 1464 gestorbenen Roger gearbeitet habe. Noch in den siebziger Jahren schließt er bei zwei Darstellungen, der Anbetung der Könige in Madrid und im Johannisspital zu Brügge sich in der Komposition und bei einzelnen Figuren so eng an diesen Meister an, daß man auch schon das in München befindliche Rogersche Vorbild ihm selbst zuweisen wollte.**) Dagegen sprechen aber, wie man richtig jener Vermutung entgegengehalten hat, viele innere Gründe. Durchschlagend dürfte ohne weiteres sein, daß der Altar aus Chatsworth zwischen der Anbetung in München und den beiden anderen Darstellungen mitten inne liegt. Der vorhin genannte Herlin hat den einst in der Columbakirche zu Köln stehenden Rogerschen Altar, der jetzt in München sich befindet, ebenfalls gekannt, denn auf seinem Nördlinger Hochaltar weisen die Scenen der Darbringung im Tempel und der Verkündigung so viele Berührungspunkte mit den gleichen Darstellungen des anderen Altares auf, daß ein Zweifel an dem Zusammenhang beider Werke ausgeschlossen ist. Nun fällt aber der Herlinsche Altar vor das Jahr 1466, wie Haack nachweist.***) Demnach würde der Münchener Altar, wenn er von Memling gemalt wäre, eines seiner früheren Werke sein und mindestens drei Jahre vor das Chatsworther Triptychon fallen. Vergleicht man nun aber beide Schöpfungen, so erweist sich das letztere als das Werk einer Hand, der noch eine gewisse vorsichtige Zaghaftigkeit eigen ist, während die Münchener Schöpfung alle Kennzeichen einer reifen Kunst an sich trägt. Man beachte nur die Art, wie die beiden Johannesgestalten auf den Flügeln in Chatsworth in den Raum gestellt sind und vergleiche die Köpfe auf ihre Durchbildung hin mit denen der Rogerschen Anbetung. Die Anbetung Memlings, die sich in Brügge befindet, ist hier ebenfalls in Abbildung beigegeben. Der kleine als Triptychon gebildete Altar ist, zumal auf dem Mittelbilde, durch die von einem bräunlich gehaltenen Hintergrunde harmonisch und warm sich abhebenden blauen, roten und lila Töne von schönster Wirkung.

Der Unterschied des Naturells von Memling und Roger van der Weyden wurde schon betont. Die heiligen Gestalten, die für Memling von Roger her ebenfalls noch einen Anklang an mittelalterliche Typik bewahrt hatten, erfüllten seine Phantasie vor allem als Wesen von beschaulichem Dasein. Seine heiligen Männer sind ernst ohne sich zu härmen, und seine heiligen Frauen und Jungfrauen, von denen letztere oft recht mädchenhaft gedacht sind, interessieren in ihrem ruhigen Gehaben mehr durch zierliche Anmut weiblichen Wesens und reiche Pracht ihrer äußeren Erscheinung, als durch Äußerungen bewegteren Innenlebens. Die Madonna erscheint als Einzelfigur wie im Kreise von Heiligen ebenfalls immer nur still sinnend. Tiefere seelische Regungen kommen auch bei ihr nicht

*) Vergl. Jahrgang 1901 dieses Blattes S. 68 ff.

**) Eine Abbildung dieses Altars findet sich bei L. Kämmerer, Memling S. 4 ff.

***) F. Haack, Friedrich Herlin (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 26) 1900, S. 25 ff.

zum Ausdruck. Meist blickt sie in gerader Haltung aus dem Bilde heraus, wie auf dem Chatsworther Altar, nur selten bringt sie es zu einer stärkeren Wendung des Kopfes. Sie stellt sich, was die innere Stimmung anlangt, als eine ins rein Beschauliche gewendete Abwandlung des Rogerschen Typus dar, von dem Memling auch formell ausging. Eine Madonna mit dem Kinde in Halbfigur, die aus der Galerie Liechtenstein in Wien ausgestellt war, lieferte hiefür den



Memling. Anbetung der heiligen drei Könige von 1479. Links vorne der Stifter Florens. Brügge, Johannisspital.

Aus Band XXXIX der Künstler-Monographien: Memling von Ludwig Kämmerer. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen u. Klasing.

anschaulichen Beweis. Im Unterschied von Jan van Eyck, Roger van der Weyden und dem Meister von Flémalle giebt es aber von ihm, so weit ich dies feststellen konnte, keine Madonna, die dem Kinde die Brust reicht. Das ist gewiß für seine Grundauffassung heiliger Gestalten nicht zu übersehen. In diesem Zusammenhang ist auch seine Darstellung von Adam und Eva zu nennen, die sich auf einem Wiener Triptychon befinden. Sein jüngstes Gericht in Danzig belehrt

uns, daß ihm ernste Naturstudien nicht fremd waren, aber er schreckte doch für die beiden Gestalten des Paradieses vor der Wiedergabe der Wirklichkeit zurück. Daß ihm der Versuch, Idealgestalten zu schaffen, gelungen wäre, kann man nun freilich nicht behaupten, aber daß er so ganz anders, als das Vorbild van Eycks ihn lehrte, zu Werke gegangen ist, liefert einen bezeichnenden Zug zu seiner Charakteristik. Nur bei einem Künstler seiner Art ist es ferner verständlich, daß er meist gar nicht darauf ausgeht, auf ein und demselben Bilde vereinigte Heilige in lebendigere Beziehung zu einander zu setzen. Sie haben eben nichts Besonderes auszusprechen. Es genügte dem Maler, daß die einzelnen Gestalten durch ihr Beisammensein ihre Zusammengehörigkeit darthun.

In gewisser Hinsicht bietet seine Kunst eine Parallele zu der älteren Kölner Schule. Männer und Frauen gehen dort, der Welt abgewandt, zumeist in der Stimmung beseligender, stiller Andacht auf. Andere Empfindungen sind gar nie an sie herangetreten. Diese Grundrichtung erhielt sich auch, als man begann, die Heiligen in weltlicher Pracht auftreten zu lassen. In verwandter Weise kommen bei Memling die Männer nicht über eine ernste Haltung hinaus, und die weiblichen Heiligen scheinen noch viel mehr als sie der rauhen Wirklichkeit fern zu stehen, doch hat ihre Andacht nicht viel von tiefinnerlicher Gebetsstimmung an sich, während sie andererseits öfter in dem festlichsten Modeschmuck erscheinen, den jene prachtliebende Zeit ersonnen hatte. Der Gesamteindruck ist aber trotzdem kein ungünstiger. Die Feinheit und sorgfältige Hingabe, mit der alle Einzelheiten ausgeführt sind, versetzen den Beschauer im Zusammenwirken mit leuchtenden Farben und dem auf diesen Scenen ruhenden Frieden in eine märchenhafte Welt, die des poetischen Reizes nicht entbehrt. Durchweg offenbart sich feineres Empfinden.

Die Frage ist berechtigt, woher diese Richtung kam. Unter der Hand Jan van Eycks, dem das Erfassen der Erscheinungsformen, wie sie dem Auge entgegentraten, vor allem am Herzen lag, hatten die Gestalten der heiligen Personen, wie wir sahen, oft allzusehr der gewöhnlichen Wirklichkeit sich genähert. Roger schloß sich hier nicht an. Memling, obwohl von Roger abhängig, war dann wieder ganz anders gestimmt als er. Vielleicht wirkte hier seine süddeutsche Herkunft mit. Wenigstens finden wir unter den niederländischen Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts keinen, der seinem inneren Wesen nach wirklich mit ihm sich vergleichen ließe, während andererseits die schon berührte Parallele mit der älteren Kölner Schule sich aufdrängt. Auch kann hier auf den zur Zeit Memlings am Oberrhein in Colmar thätigen Schongauer hingewiesen werden, der 1491 — also nur drei Jahre vor jenem — starb. Er hatte früher einem gestalten- und ausdrucksreichen, wirkungsvollen Naturalismus gehuldigt, seine späteren Arbeiten aber charakterisieren sich durch „stille, ruhige, aktionslose Darstellung," auch setzte er jetzt „an die Stelle der lebenden Wesen eine abstrakte Menschengestalt."*) Die Verwandtschaft mit der Memlingschen Grundrichtung springt in die Augen, nur ist bei Schongauer merkwürdiger Weise erst spät eingetreten, was bei Mem-

*) Vergl. Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888. S. 62 ff.

ling von Anfang an der Fall war. Eine Rückwirkung Memlings auf die deutsche Kunst soll damit nicht angedeutet werden, aber als Parallele, weil es sich gleichfalls um einen deutschen Meister handelt, ist der Fall beachtenswert.

Auf Memling mag ein Bild wie die Paele-Madonna seines verstorbenen Kunstgenossen, die er in Brügge vor sich hatte, einen merkwürdigen Eindruck gemacht haben. Die Gestalten der Jungfrau und des hl. Georg mußten ihm fast widerstreben. Eyckschem Naturalismus konnte er also nicht huldigen, aber äußere Pracht in Gewändern, wie den Glanz von Gold und Edelsteinen hat die Kirche an heiligen Gestalten selten verschmäht, und wir dürfen uns deshalb um so weniger wundern, wenn Memling in jenem Zeitalter des höchsten Luxus seine Heiligen durch modische Pracht in eine höhere Sphäre zu versetzen glaubte. So erweckten sie das besondere Wohlgefallen seiner Zeitgenossen. Unterstützt wurde diese Wirkung noch durch das dekorative Moment, das die immer rein in solchem Sinn behandelten landschaftlichen Hintergründe hinzubrachten. Diese Auffassung der Landschaft ist für seine Kunstweise gleichfalls bezeichnend. Das lehrreichste Beispiel hiefür ist der phantastische Hintergrund, vor dem die drei Heiligen Benedikt, Christoph und Ägidius in steifer Nebeneinanderstellung auf der Mitteltafel des Morelschen Altars in der Akademie zu Brügge erscheinen.

Alle diese Eigenschaften stempelten Memling zu dem beliebtesten Maler seiner Zeit, und was mehr heißen will, der eigenartige Reiz, der seinen Werken anhaftet, verfehlte auch bei den späteren Generationen seine Wirkung nicht. Rogerscher dramatischer Ernst weckte doch nicht überall den entsprechenden Widerhall. Die Stimmung Memlingscher Bilder, denen oft ein kindlicher Zug, möchte man sagen, eignet, fand jedenfalls ein größeres Publikum. Vor ihnen konnte man andächtig sein, ohne sich zu erregen, und dazu huldigten der Prachtliebe, an der das Auge im gewöhnlichen Dasein sich erfreute, auch die Heiligen, vor die man zur Andacht hintrat. Nicht lange nach seinem Tod berichtet denn auch ein Chronist, daß man ihn bei seinen Lebzeiten „als den kundigsten und trefflichsten Maler der ganzen Christenheit“ gerühmt habe.

Obige Charakteristik drängte sich vor den Altären und Madonnenbildern auf, die in Brügge ausgestellt waren. Wir können danach Memling nicht den großen Meistern beizählen. Er bereichert weder den Darstellungskreis, noch treffen wir bei ihm auf neue Auffassung des Gegebenen. Wir gewahren nichts von gesteigertem, ungewöhnlichem Empfinden, der Meister bewegt sich vielmehr durchaus in gewiesenen Bahnen, aber er war ein feinfühlender Künstler, der höchste Sorgfalt der Ausführung sich zum Gesetz gemacht hatte, der stets mit sichtlicher Liebe arbeitete und dessen Farbensinn in leuchtenden Tönen sich aussprach. So wahrte er jedem einzelnen Werke, das man für sich kennen lernt, seinen Reiz, und sieht man viele wie in Brügge beisammen, so fielen wohl Wiederholungen auf, aber der Eindruck der Monotonie konnte doch nicht aufkommen.

Von den ausgestellten Madonnen fand man bei dem Wörlitzer Exemplar die Zweifel an der Eigenhändigkeit bestätigt, aber andererseits ist dieses Bild ein Beweis, in wie hohem Grad fremde Hände auf die Weise des Meisters einzugehen sich bemühten, nebenbei bemerkt auch ein Beweis dafür, wie hoch seine

Kunst geschätzt wurde. Abgesehen von den, für Memling indes nicht wie in anderen Fällen, auffallenden Wiederholungen fehlt dem Bild die Farbenfreude, die wir sonst wahrnehmen. Die große Verlobung der hl. Katharina mit dem Christkind in dem Johannisspital zu Brügge hat in ihrem farbigen Reiz durch Restauration verloren, wenn mich meine Erinnerung von dem früheren Zustand her nicht täuscht. Unter den ausgestellten Werken befand sich auch die riesige, fast vier und einen halben Meter lange Tafel, die, schon ursprünglich für Castilien gemalt, einst die Orgelbrüstung in dem spanischen Kloster Najera geschmückt hatte. Wir sehen auf ihr Christus in Halbfigur mit einer Krone geschmückt und umgeben von nebeneinander gereihten, singenden und musizierenden Engeln. Es sind deren auf jeder Seite drei singende unmittelbar neben Christus und dann je fünf, die verschiedene Instrumente spielen. Die Tafel ist erst vor einigen Jahren entdeckt worden, und wurde für eine hohe Summe von dem Museum in Antwerpen erworben. Eine sehr gute Abbildung der mittleren Partie findet sich bei G. Dehio, Kunstgeschichte in Bildern IV, 20. Die Christusgestalt bereichert unsere Vorstellung von Memlingschen Typen. Sie ist wohl in Anlehnung an den Gottvater des Genter Altars entstanden. Die Engelfiguren dagegen sind teilweise einfache Wiederholungen von dem Ursulakasten her. In der Umgebung, in der das Werk in Brügge zu sehen war, konnte man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier etwas handwerkliche Übung aus der Werkstatt Memlings zu Tage tritt, was übrigens bei dem ungewöhnlich großen Format nicht so sehr auffallen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Vom Büchertisch.

Baum und Geyer: Kirchengeschichte für das evangelische Haus. 3. Aufl. München 1902. C. H. Beckscher Verlag (Oskar Beck). In Halblederband *M* 15. —



as Werk, das bereits beim Erscheinen der ersten Lieferung angezeigt wurde, (vergl. Seite 113 ff ds. Bl.) liegt bis jetzt in drei weiteren Lieferungen vor, die fünfte, letzte, wird demnächst ausgegeben werden, so daß das ganze Buch rechtzeitig vor dem Weihnachtsfeste abgeschlossen sein wird.*) Die Ausstattung ist fast noch reicher ausgefallen, als die erste Lieferung erwarten ließ. Im ganzen wird das Werk in einem Umfange von 60 Bogen über 600 Abbildungen im Text und ungefähr 50 besondere Beilagen enthalten, die meist nach den besten erreichbaren Vorlagen ausgeführt, als vortrefflich gelungen bezeichnet werden müssen.**) Die Auswahl des ungewöhnlichen Bilderreichtums ist so getroffen, daß sie nicht nur der Veranschaulichung des Textes dient, sondern auch zugleich einen Einblick in die geschichtliche Entwicklung der christlichen Kunst in ihrer mannigfaltigen Be-

*) Ist inzwischen geschehen. Dieses 5. Heft ist besonders reich an Porträts.

*) Zwei Proben, die in dankenswerter Weise von der Verlagshandlung überlassen wurden, sind der Anzeige beigegeben. Davon ist obige Initiale der lutherischen Bibel von 1534 entnommen.



Heilige Nacht von Lukas Cranach.
Aus Flechsigs Cranach-Werk (Seemann, Leipzig).

thätigung vom Anfang bis in die neuere Zeit gewährt. Nimmt nun auch der bildliche Schmuck auf Kosten des Textes einen ansehnlichen Raum ein, so ist doch der Verfasser bemüht gewesen, nicht allein die Haupterscheinungen in allen Phasen der kirchlichen Entwicklung an unserem Auge vorüberziehen zu lassen, sondern auch einzelne Zweige des kirchlichen, religiösen, sozialen, kulturellen und künstlerischen Lebens zu beleuchten, wie Kirchenbau und Kirchenmusik, Predigt, Kultus, christliche Liebesthätigkeit, Schulwesen, Aberglauben, Buchdruckerkunst, Bibelausgaben ꝛc. Wenn er dabei diejenigen geschichtlichen Epochen und Persönlichkeiten, die dem Interesse der evangelischen Gemeinde besonders nahe liegen, wie die Reformation, Luther, Dürer, Rembrandt u. a. mit größerer Ausführlichkeit behandelt, so wird eine solche Bevorzugung vor anderen ferner liegenden Erscheinungen durch die Bestimmung des Buches für das evangelische Haus hinreichend gerechtfertigt sein. Dem Haus und der Schule sei es aufs beste empfohlen! — Und nun noch einige Bemerkungen für eine neue Auflage. Das Wort Karneval (S. 249) ist wohl besser durch carrus navalis zu erklären, den Schiffswagen, der im Anschluß an das Altertum bei Festen sehr verschiedener Art mitgeführt wurde, dessen Name aber vorzugsweise an dem „Karneval" haften blieb. (cf. J. Burckhardt, Kultur der Renaissance. 7. Aufl. II, p. 138.) Bei den Teilen der priesterlichen Kleidung wie Mitra, Inful, Tiara (S. 242) erscheint es zweckmäßig, die ursprüngliche Bedeutung und Verwendung der Namen anzugeben. Der Rundbogen kann nicht als das wesentliche Unterscheidungsmerkmal des romanischen Stils gelten; er ist auch der byzantinischen Architektur eigen, weshalb man früher die romanische Architektur byzantinisch nannte. Ebensowenig besteht die Behauptung zu Recht, daß der Spitzbogen den deutschen Baumeistern zunächst nur als ein neues Dekorationselement erschienen sei (S. 259). Er tritt ja zuerst an den Gewölben auf. Das Seitenschiff des Naumburger Domes (S. 264) ist nicht frühgotisch, denn mit Ausnahme des Spitzbogens hält sich dort alles in den üblichen spätromanischen Formen, die Gewölbe sind sogar noch Gratgewölbe. Die beiden Statuen S. 245 und 247 befinden sich nicht „in den Chorschranken" des Naumburger Domes, sondern gehören mit der Abbildung S. 246 zu den sogenannten Stifterstatuen, die rings an den Wänden des Westchores angebracht sind. Maria auf der Mondsichel (S. 395) geht auf Offenb. 12, 1 zurück. Die Darstellung Jesu im Tempel von Rembrandt (S. 708) hat dadurch wesentlich von ihrer Wirkung verloren, daß sie nur in einem Ausschnitt des Gemäldes erscheint. Gerade bei Rembrandt sind Komposition und Raum, in den sie gestellt ist, so innig zusammengedacht, daß dieser nicht verkümmert werden darf, wenn man nicht dem Bilde seinen Hauptaccent in der Wirkung nehmen will. Die Radierung des „Ecce homo" S. 715 sollte nicht schlechthin als Radierung von Rembrandt bezeichnet sein, da der größere Teil der Arbeit von Schülerhänden nach einer Rembrandtschen Vorlage herrührt. Der Kopf des Pilatus z. B. würde sich viel bedeutender ausnehmen, wenn er von Rembrandts Hand herrührte. Ebenso ist der Christuskopf „Dürers" (S. 417) nur als Schulgut anzusehen. Von Seite 725 springt der Text auf S. 727 über, kehrt zu S. 726 zurück und geht S. 729 weiter.

Dr. **Mitius.**

Chronik.

Die vielbesprochenen Altargemälde in der Begräbniskapelle in Lichtenthal bei Baden-Baden vom Jahre 1496, die man bisher als Jugendwerke von Hans Baldung Grün zu betrachten pflegte, obwohl man vor den Bildern wohl immer zweifelnd stand, waren jüngst Gegenstand einer eingehenden Untersuchung durch eine zahlreiche Versammlung von Fachmännern. Das Ergebnis war, daß man, wie berichtet wird, einmütig die Beziehung auf Baldung abwies.

Denkmalpflege und gesetzlicher Schutz der Denkmäler. Zu dem Tag für Denkmalspflege, der am 25. und 26. September in Düsseldorf stattfand, hatten sich auch Vertreter aus Österreich, der Schweiz, aus Belgien und Holland eingefunden. Als erfreulichen Erfolg konnte man verzeichnen, daß die Grundsätze, die vor zwei Jahren in Dresden die Versammlung beschäftigten, im Großherzogtum Hessen bereits Gesetzesform angenommen hatten. Auch aus anderen Ländern konnte über Fortschritte berichtet werden. Betreff Erhaltung der Denkmäler beschäftigte man sich mit Erörterungen über die Erhaltungsmittel der Baumaterialien: Es sollen die in dieser Hinsicht gemachten Erfahrungen gesammelt werden. Über die Beseitigung des früheren Westthores am Dome zu Metz waren die Ansichten geteilt. Der Metzer Dombaumeister Tornow meinte, durch das künstlerisch wenig wertvolle Bauwerk aus der Zeit Ludwig XVI sei die alte Architektur verdeckt worden, auch habe es gar nicht zum Ganzen gepaßt. Gurlitt aus Dresden erklärte jenes Thor dagegen für ein Meisterwerk des Stiles „Louis XVI“ und bedauerte lebhaft dessen Beseitigung. Wenn er sich weiterhin äußerte, daß bei Restaurationen nicht stilistische Einheit zu erstreben sei, sondern daß vielmehr die in den verschiedenen Baustilen sich äußernde Geschichte eines Bauwerks in erster Linie berücksichtigt werden sollte, so wird man dem prinzipiell nur beistimmen können. Nur zu viele Restaurationen können als warnende Beispiele jener andern Anschauung entgegengehalten werden. Sehr am Platze war es, daß der Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg den beabsichtigten Ausbau der Meißener Domtürme zur Sprache brachte. Er verwarf die Schäferschen Pläne: „Sie seien so voller subjektiver Momente, für die die Baureste keinen genügenden Anhalt bieten, daß bei ihrer zu befürchtenden Ausführung der Dom in seinem Gesamtbilde eine empfindliche Störung erleiden müsse.“ Ein weiteres Thema der Versammlung war „die Verunstaltung der Städtebilder.“ Dabei erfuhr man, daß Hildesheim in nachahmenswerter Fürsorge die Mehrzahl der Häuser an dem Markt aufgekauft habe, um diesen unvergleichlichen Stadtplatz in seiner alten Gestalt zu erhalten. Die Herausgabe eines Handbuches der Denkmäler konnte leider bis jetzt nicht gefördert werden. Das Reichsamt des Innern hat noch keine Mittel dafür zur Verfügung gestellt. An dem oben erwähnten Denkmalschutzgesetz, das als erstes derartiges Gesetz deutscher Staaten in dem Großherzogtum Hessen am 1. Oktober in Kraft trat, wird die zielbewußte, zweckmäßige Fassung, sowie die billige Berücksichtigung der Rechte der Privatbesitzer gerühmt. Angenommen wurde es von den beiden Kammern einstimmig. Bewegliche Denkmäler werden von dem Gesetz nur insoweit getroffen, als sie sich in öffentlichem Besitz befinden. Dem Denkmalsrat, den das Gesetz vorsieht, sollen außer den dazu berufenen Mitgliedern der Regierung angehören je ein Vertreter der evangelischen und katholischen Kirche, mindestens zwei Mitglieder vom hessischen Altertums-, Geschichts- oder Kunstverein und zwei in Hessen wohnhafte Denkmalbesitzer. (Münchener Neueste Nachrichten.)

Nürnberg. Da die Lorenzkirche ebenso wie die noch in der Herstellung begriffene Sebalduskirche sehr viele Schäden aufweist, hat sich, wie gemeldet wird, ein Komite gebildet, um die nötigen Mittel zur Erhaltung dieses herrlichen Gotteshauses zu beschaffen. Für Arbeiten an der Sebalduskirche wurde bisher eine Million verausgabt.

Heidelberg. Für die Peterskirche hat Thoma zwei Bilder gefertigt, „Christus und Petrus auf dem Meere“ und „Maria Magdalena“, die bereits als Abschluß der Seitenschiffwände angebracht worden sind.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Inhalts-Register.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

J.

K.